SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00322 3618
ART, MUSIC &
RECREATION CENTER
PUBLIC
S.F.
LIBRARY

ART & MUSIC CENTER

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00322 3618

FRENCH
709.51 So83h 295780

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
VITA SINE LITERIS MORS EST

FORM 3431 10-50

DATE DUE

	SEP 15 '82		
SFPL	SEP 16 '82		
SFPL	OCT 10 '87		
SFPL	NOV 30 '87		
SFPL	JUN 7 '88		
SFPL	DEC 17 '90		
SFPL	AUG 2 '93		

GAYLORD PRINTED IN U.S.A.

COLLECTION L'ART ET LE GOUT

GEORGE SOULIÉ DE MORANT

CONSUL DE FRANCE, CHARGÉ DE MISSION EN CHINE PAR LE MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

HISTOIRE DE L'ART CHINOIS

DE L'ANTIQUITÉ JUSQU'A NOS JOURS

Avec 77 illustrations dans le texte et 149 en phototypie hors texte

PAYOT, PARIS

106, Boulevard Saint-Germain

1928

Tous droits réservés.

709.51
S083h
295780

Premier tirage novembre 1927

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays
Copyright 1927, by Payot, Paris.

INTRODUCTION

Dans tout l'univers, il n'existe aucune histoire de l'art chinois : titre et plan sont nouveaux. En effet, les ouvrages déjà nombreux sur l'art chinois donnent la prééminence soit à l'archéologie, soit à la matière et à l'objet ; ce sont des exposés de ce qui existe, ou des catalogues de collections. Aucun ne détermine, par la forme et la couleur, le style de chaque époque, l'unité de ce style à travers les différentes formes de l'art, sa parenté avec son temps, sa filiation de siècle en siècle.

Une histoire de l'art rencontre d'abord une grave difficulté : entre plusieurs pièces authentiques et d'une même époque, comment distinguer les plus belles, les plus typiques ?

L'opinion la plus répandue est, sur ce point comme sur tant d'autres, aussi décisive que contradictoire : d'une part, dit-on, l'art est une inutilité, un agrément que l'on invente à son gré ; le style dépend de la volonté libre et les contingences n'y sont pour rien. D'autre part, des goûts et des couleurs, il ne faut pas discuter : chacun a son goût. Alors, il faut suivre aveuglément le jugement de critiques inspirés.

De ceci, nous devons seulement retenir l'indéniable fait que deux personnes sont rarement d'accord quand elles dissertent sur la beauté d'un objet d'art, d'un paysage ou d'un être humain. Comment, en effet, les départager ? Ne faut-il pas imposer l'opinion d'un connaisseur ?

Deux personnes qui ne s'accordent pas sur la température peuvent regarder un thermomètre. Alors elles ne disent plus qu'il fait chaud ou froid, ce qui est une opinion, mais que l'instrument marque tant de degrés, ce qui est un fait. Pour la beauté d'un objet d'art, la science n'a pas inventé de « kallistomètre » si j'ose dire. Nous ne pouvons qu'affirmer notre opinion, car il n'est pas encore certain que la beauté soit un fait et non une opinion.

Cependant les personnes qui, discutant de la température, sont réduites au silence par la colonne de mercure, ne réfléchissent pas qu'elles seraient en droit de se réclamer d'un autre instrument : celui qui inscrirait en chiffres les différences entre plusieurs sensibilités mises en présence d'une même température. De même, en plus du « kallistomètre » mesurant la beauté potentielle, latente d'une œuvre (si toutefois la beauté n'est pas uniquement un rapport de l'admirateur à l'objet), il nous faudrait un appareil délicat permettant de percevoir la qualité ainsi que l'intensité des différentes sensibilités artistiques.

Quoique n'ayant pas ce double cadran aux visibles et indiscutables aiguilles, l'humanité n'est cependant pas entièrement démunie pour mesurer, d'une part, la qualité d'une œuvre en elle-même ; d'autre part, les sensibilités relatives contemporaines ou antérieures, et cela sans avoir recours à la pédanterie autoritaire de critiques.

Nous voyons, en effet, autour de nous, la valeur admirative et monétaire qui s'attache, pour chaque époque du passé, à certaines œuvres : tableaux, statues, édifices, meubles, bijoux. On les paye des prix élevés ; on les copie ; on les imite. Or, sous leurs différentes formes, ces œuvres ont en commun quelque chose, qui est précisément ce qui leur donne de la valeur : c'est le style. Car des œuvres également anciennes mais sans style ne sont pas appréciées.

Il suffit donc de déterminer d'aussi près que possible chaque style pour se constituer une pierre de touche qui permettra de vérifier les qualités émotrices d'une œuvre quelconque ; c'est-à-dire la proportion que cette œuvre contient du style-type, ce qu'elle exprime des sensibilités qui comptent dans une génération et la guident ; sa beauté en un mot. — Le style est un fait et non une opinion.

Mais il faut que le style ait des vertus bien spéciales pour émouvoir ainsi des générations successives : qu'est-il donc ?

Chaque époque ayant son style, celui-ci paraît lié aux événements contemporains. On a dit souvent qu'il dépend du degré de la prospérité, de la forme de la civilisation. En réalité, il dépasse la matière et correspond toujours à une conception spéciale du bonheur en société, à un idéal brillant qui, réalisé par quelques-uns, tente la masse.

Le Louis XV exprime bien ainsi l'idéal élégant et raffiné qui, réalisé par la haute société, représentait pour le peuple la formule du bonheur, jusqu'au moment où l'abus des taxations lassa et provoqua la révolte des Rousseau amis de la simplicité. Le Louis XVI se dépouille en conséquence d'ornements et adopte des lignes simples et droites, sans toutefois supprimer l'excès des taxations qui prépare la Révolution. Après cette tourmente bestiale et sauvage, le peuple épouvanté voit son salut dans la poigne d'un chef puissant, pareil aux prétoriens de l'antiquité romaine : cet idéal s'exprime dans le style néo-romain du Premier Empire, qui disparaît lui aussi avec l'excès des conscriptions et des impôts.

Un rêve inlassable s'exprime ainsi, chaque fois nouveau, jusqu'à ce que ceux qui l'ont servi l'aient détruit par leurs abus. Idéal et

style sont alors rejetés avec horreur : il faut une expression différente.

Or, l'éloignement dans le temps ou l'espace dore les formules et les styles : on se tourne vers le lointain pour lui demander des inspirations. Avec les reflets de l'antiquité ou des pays étrangers, on forge un nouveau style original qui répond aux espoirs nouveaux.

Il arrive ainsi que les grands styles, toujours différents de leurs prédécesseurs immédiats, frappent à la fois par leurs dissemblances, car ils sont tous originaux, et par ce qu'ils ont en commun, qui est précisément leur originalité.

Un grand style est celui qui, différant nettement de son prédécesseur immédiat, exprime le mieux, avec le plus de fermeté, d'harmonie, de grâce ou de puissance, l'idéal spécial rêvé par son temps pour atteindre au bonheur en commun, c'est-à-dire à la formule temporaire de succès. Les styles chinois suivent strictement cette loi.

Mais comment un style répond-il ainsi obligatoirement au rêve de bonheur d'une époque ?

Plusieurs courants s'unissent pour cela. Les personnes qu'un mouvement de la Roue de la Fortune a mis au sommet sont les seules qui possèdent les moyens d'acheter des objets coûteux, de renouveler leurs logis, de bâtir et de se meubler. Elles s'entourent de ce qui leur plaît. Imiter ceux qu'elles ont remplacés ne satisferait pas leur orgueil. Il leur faut du nouveau qui exalte ce qu'elles possèdent et nient ou ridiculisent ce qu'elles n'ont pas. Elles veulent avoir la pensée consiante que leur forme d'esprit et d'âme est seule admirable : que leur situation est donc légitime et qu'elle durera. Un être grossier enrichi soudain ne se sent pas glorieux devant un Watteau : il y voit trop ce qui lui manque.

Le peuple, d'autre part, envie la réussite des fortunés. Il s'imagine

que le bonheur en société est là. Afin de réussir, il imite les actions des « heureux de la terre ». Afin de se croire déjà pareil à eux, il copie leurs goûts.

Les artistes, alors, sensibles aux impondérables, cherchent à exprimer les tendances contemporaines : les uns, pour plaire, pour satisfaire leurs acheteurs. D'autres, parce qu'ils admirent sincèrement ce qui a causé la réussite. D'autres encore exagèrent par mépris les tendances du jour, et ces derniers (la haine est plus clairvoyante que l'amour), allant plus loin, atteignent mieux le sentiment du temps et sont d'autant plus célébrés. Kipling, irrité par l'orgueil dominateur, l'impérialisme, de la nation britannique, l'a si bien exprimé qu'il en est devenu le chantre officiel. L'art, créant un style, pose en principes d'action, pour les glorifier, les traits dominants des fortunés, des maîtres du jour, ses acheteurs.

Si nous appliquons cette règle à notre temps, nous arrivons vite à constater que les bouleversements de la guerre et les spéculations surprenantes d'après-guerre ont créé un idéal de réussite rapide, grossière, éclatante, sans scrupules ; de plaisirs informes et déréglés ; bref un idéal nettement opposé au travail patient et au raffinement paisible ; une recherche, au contraire, du résultat immédiat sans effort, et visible pour tous au premier regard. Les cubistes représentaient encore une difficulté vaincue : ils ont déplu. Il convenait donc que l'art pratiquât et glorifiât le manque d'effort, la réussite sans travail ; l'absence de raffinement, de rêve et de pensée ; la brutalité triomphante sans souci ; la gloire de froisser goût, bon ton et mesure ; l'excès violent, criard et discordant. Les pièces de grand style de notre temps seront celles qui exprimeront le plus ces tendances, tout en différant le plus du style d'avant-guerre. Les artistes qui méprisent le plus leurs acheteurs seront sans doute les plus recherchés

quand la Roue aura tourné ; ne sont-ils pas déjà les plus appréciés par ceux qui se proclament « les modernes » ?

Mais, dans une époque, tout n'est pas de style. Les excès provoquent des réactions vers le passé récent, ainsi que des copies de ce qui est plus ou moins lointain, des styles anciens ou étrangers. Il y a des artistes qui vivent en dehors de leur époque et expriment déjà le sentiment de la génération à venir. Il y a des innovations qui n'ont pas réussi. Aussi pour chaque époque, faut-il tout d'abord, dans une histoire de l'art, distinguer le vrai style (même quand l'auteur est antérieur), les copies du passé, et les tentatives avortées.

Pour la Chine, il y a dès le début, pour ce travail, une difficulté que l'Europe commence seulement de poser aux siècles futurs : celui des faux. Dès les premiers empereurs Rann, surtout Wènn-ti (179-157 avant J.-C.) et Wou-ti (140-86 avant J.-C.), la Cour et les magiciens se passionnèrent pour une antiquité qu'ils créaient ; c'est en effet de ce temps qui datent les premiers ouvrages d'histoire. L'Empereur et les dignitaires donnèrent des prix considérables pour des objets antiques. Il y eut aussitôt, d'après l'histoire elle-même, une fabrication active de faux.

Depuis lors et jusqu'à nos jours, l'admiration imitatrice du passé et la fraude, en Chine, se lient étroitement à l'art et à la littérature. Faux et copies, inspirations directes, retouches et interpolations ont fourmillé sans cesse, punis sévèrement parfois, triomphants à d'autres moments. La tâche de l'expert est aussi difficile maintenant pour la Chine qu'elle le sera dans deux mille ans pour l'Europe quand il s'agira, par exemple, de distinguer les pièces authentiques Louis XV des copies et des faux que nous en faisons chaque jour.

La méthode que j'ai suivie pour cet ouvrage a donc été d'abord de choisir, pour chaque époque, les exemplaires les plus typiques du style, tel que les époques ultérieures l'ont défini et consacré en le copiant sous son nom : ainsi au 17e et au 18e siècle, fabriquait-on des imitations de vases en porcelaine du 16e sur lesquelles on inscrivait des noms de règne, non du 17e et 18e, mais du 16e.

Parmi tous ces exemplaires, j'ai retenu seulement ceux qui sont authentiquement datés, soit géologiquement, soit par inscriptions n'ayant pas été ajoutées ultérieurement; ceux qui sont autant que possible, vraiment de leur époque.

J'ai comparé entre elles toutes les formes d'art d'une même époque ; d'abord pour retrouver l'idéal de ligne et de couleur ; puis pour montrer, par exemple, l'idéal d'un palais tel qu'un peintre contemporain le concevait ; la forme des vases et des bijoux sur les tableaux et les statues, etc.

Puis, étudiant l'histoire avec soin, j'ai tenté de retrouver par la littérature et la poésie, le rêve de bonheur poursuivi dans chaque époque, et ce que les plus fortunés pouvaient en réaliser.

Mais la civilisation chinoise, même quand on a franchi le barrage des légendes et des notions inexactes, ne se laisse pas pénétrer d'un trait, n'étant pas de celles qui accordent la suprématie au côté matériel des choses. Elle est tout imprégnée de ce que Lao-tse enseigne depuis vingt-six siècles : « un vase n'est utile que par son vide. C'est l'espace ouvert dans un mur qui sert de fenêtre. Ce qui, matériellement, est, n'est utile que par l'immatériel. » (Tao-to tsing. T. II).

Nulle parole ne saurait mieux définir la puissance de l'art.

G. S. DE M.

CHAPITRE PREMIER

LA PRÉHISTOIRE

(AGE DE LA PIERRE POLIE)

Ce que nous savons de la préhistoire chinoise est basé : d'une part, sur des fouilles opérées récemment par des savants européens, c'est-à-dire présentant des garanties d'authenticité pour l'âge des terrains et celui des trouvailles ; d'autre part, sur la tradition chinoise, qui a grand besoin d'être interprétée ou même revisée.

Les fouilles, faites en plusieurs provinces, ont donné des résultats importants en trois endroits : 1° Au Kann-sou, au pied de collines et dans des grottes de la vallée du haut Fleuve Jaune. Les résultats sont consignés dans *Preliminary report on archæological research in Kansu*, par Y. G. Andersson, Peking, 1925. 2° Au Ro-nann, dans la basse vallée du Fleuve Jaune (site de Yang-chao). Les résultats sont indiqués dans *Painted Stone age pottery from the province of Honan*, par T. J. Arne, de Stockholm ; Peking, 1925, étudiant les pièces obtenues par Y. G Anderson, lequel a dirigé ces fouilles en 1920. 3° Aux Ordoss, dans la haute courbe du Fleuve Jaune ; les fouilles ayant été faites par les PP. Licent et Teilhard de Chardin en 1919.

Sur ces trois points, dans le pliocène, c'est-à-dire vers la fin de la période quaternaire et, selon les opinions exprimées, vers le trentième siècle avant notre ère, on a trouvé des reliques de groupements humains de l'âge de pierre sous le loess qui a suivi et couvert le pliocène.

Aux Ordoss, les outils découverts étaient éclatés d'un côté ; retouchés sur les bords. Les aliments comprenaient des œufs d'autruche préhistorique, des os de rhinocéros à poil de laine, de mammouth, d'une antilope maintenant africaine. Il n'y avait ni poterie ni métal.

Au Ro-nann (site de Yang-chao) les ustensiles étaient de pierre polie : il n'y avait pas de métaux, mais deux genres de poterie : l'une fine, dure et décorée ; l'autre non décorée et grossière ; cette dernière plus abondante que la première. Ce site serait moins ancien que les Ordoss, plus ancien que celui du Kann-sou.

Au Kann-sou, en plus des deux genres de poterie (la fine et dure plus abondante), on a trouvé de petits objets de cuivre, et du jade taillé soit en morceaux, soit en larges anneaux plats. Il semble que ce site soit postérieur à celui du Ro-nann.

Dans le Chann-si, près de Traé-yuann, des gisements de poterie néolithique viennent également d'être mis à jour.

La poterie fine, dure et décorée qui vient d'être découverte en Chine, est étroitement apparentée aux pièces trouvées à Anau (nord de l'Afghanistan) et en Mésopotamie, jusqu'en Russie du Sud même. Certains critiques la rapprochent des pièces mexicaines. La poterie grossière semble apparentée aux pièces chinoises ultérieures.

Poterie décorée. — La matière est du loess argileux mélangé de sable fin : une addition d'oxyde de fer, soit par une terre spéciale, soit que le loess en contînt, donne une coloration variant du jaune au rouge brun. La cuisson devait avoir lieu entre 1.000 et 1.400 degrés, c'est-à-dire dans un bon four avec courant d'air artificiel, ce qui implique une civilisation avancée.

Sur certaines pièces, il y a un revêtement blanc, appliqué avant cuisson finale et fait de dolomite avec une part peut-être de kaolin. Le tour du potier est visiblement employé, mais il y a des exemplaires façonnés à la main.

Les formes trouvées sont des vases, des plats et des bols. Signe caractéristique, les anses sont toujours situées très bas sur les vases.

Plats et bols sont très ouverts : environ 0,15 cent. de diamètre. Les flancs sont ou légèrement convexes, ou droits, avec une base étroite (comme le seront ceux des Trang, du 7e au 10e siècle).

Les vases sont de deux formes très distinctes, selon le site. Au Ro-nann (les plus anciens) ils ont un col à peine marqué, et peuvent se définir par une boule dont la silhouette serait arrondie dans la moitié supérieure et en ligne droite de la ceinture au pied, qui est fort étroit. Ils rappellent, en très lourd, certaines amphores grecques, et leurs cousines de même forme, fréquentes sous les Rann (début de l'ère chrétienne). La hauteur est d'environ 0,30 cent.

Les vases du Kann-sou (plus récents) sont des boules surmontées d'un long col de fort diamètre. On a trouvé aussi un petit

vase dont la panse ronde redresse sa ligne pour former un col évasé, le bord duquel est relié à la panse par une anse plate.

La décoration, quand le fond est peu cuit et reste grisâtre, est en rouge. Quand le fond est brun, en noir. Elle consiste, au Ro-nann, en lignes concentriques avec un feston à la ceinture, ou bien en lignes courbes partant d'un point, (Voir Pl. 1.) Au Kann-sou, on a trouvé des représentations primitives d'oiseau.

La collection Sirèn et le musée Cernuschi en possèdent des exemplaires en bon état.

Poterie non décorée. — Très nombreuse au Ro-nann. Rare au Kann-sou. La matière est grossière, grise, noirâtre ou rouge-brun.

Les formes sont : des grands vases hauts, larges et lourds, munis d'un col bas, évasé ; des bols ouverts ; des coupes sur pied ; surtout des vases à trois pieds de forme très particulière et très fréquente dans les styles ultérieurs.

La décoration (voir le grand vase du musée Cernuschi) consiste en cannelures où l'on reconnaît nettement le panier de vannerie à l'intérieur duquel l'argile a été appliquée et qui a été brûlé à la cuisson (voir Pl. 2 a).

Ce procédé curieux a déjà été signalé par M. Mansuy *(Stations préhistoriques de Somron-seng et de Long-prao* : Hanoï, 1920, p. 16). Une coupe à pied cambodgienne trouvée à Somron rappelle beaucoup les coupes du Ro-nann. Dans l'ensemble, il y a entre les poteries non décorées du Ro-nann et les pièces du Cambodge une parenté qui n'existe pas entre les poteries non décorées du Ro-nann et les poteries décorées.

Conclusions. — Sur ces trouvailles, encore isolées, il est prématuré de baser des affirmations tranchantes. Cependant, du fait que les poteries décorées sont fréquentes au Kann-sou et les poteries non décorées, rares ; du fait que les poteries non décorées et celles décorées représente des stages différents de civilisation ; du fait que les poteries non décorées sont apparentées aux pièces du Cambodge, on peut tirer l'hypothèse de deux peuples de races différentes cohabitant en Chine, l'un vivant dans l'ouest, ou venant de l'ouest, sur le Haut Fleuve Jaune et, s'étendant très clairsemé sur le bas Fleuve : l'autre ayant des liens avec le sud, ou venant du sud.

Le fait que ces pièces ont été trouvées dans des terrains quaternaires n'impliquent pas qu'elles ont cessé d'exister depuis lors. Il est possible que l'on en retrouve dans des terrains plus récents. Le fait aurait une immense importance car, si le vase à trois pieds est resté un type admis, le grand vase décoré est apparenté aux pièces antiques des Rann (Han). Les deux genres se seraient donc perpétués.

Si la poterie décorée n'était pas retrouvée après le 30e siècle, il faudrait supposer que la race plus civilisée, ayant dominé l'autre, lui a laissé sans doute les métiers manuels et s'est contentée de produits améliorés par sa technique à elle, mais exécutés par des artisans inférieurs imposant leur goût.

La présence d'objets de cuivre au Kann-sou est intéressante, car elle correspond comme dates avec la tradition chinoise suivant laquelle le cuivre aurait été trouvé sous le règne de Roang-ti, au 27e siècle avant J.-C. Il s'agit du cuivre,

non du bronze, alliage exigeant des connaissances spéciales.

Cette tradition veut aussi que la vallée du bas Fleuve Jaune, siège de la civilisation antique, ait été dominée et organisée par des conquérants venus de l'Ouest, vallée de la Wé et Haut Fleuve. Elle précise que le fer fut découvert sous le règne de Krong-tsia (1879-1849) et extrait des mines du Chéou-chann, « monts de la Tête » au sud de Siang-tchrenn, sur la rivière Rann (Han) dans l'ouest.

Quoi qu'il en soit, vers le 30e siècle avant J.-C. les fouilles et la tradition montrent en Chine, non une civilisation réelle mais une vie rudimentaire en société. Il n'est plus possible d'attribuer à ces époques lointaines des arts affinés. En ce temps-là, Babylonie, Elam, Egypte connaissaient déjà de véritables civilisations florissantes par les arts, l'architecture et les lettres.

CHAPITRE II

STYLE CHANG-TCHEOU

L'AGE DE BRONZE

du 18e au 3e siècle avant J.-C.

Les débuts de cette époque lointaine sont obscurs : l'histoire n'est encore que de la tradition. Il n'est pas possible d'affirmer si, entre les poteries néolithiques et les pièces traditionnelles attribuées aux Chang et Tcheou, il ne sera pas découvert d'autres pièces, primitives ou déjà plus travaillées.

Les quinze siècles de cette époque ne nous sont pas connus en effet par de l'histoire véritable corroborée par des édifices, sites authentiques de villes, inscriptions contemporaines, témoignages de voyageurs étrangers, etc. De tout cela, rien n'a été découvert encore.

Dans les livres même qui sont attribués à ce temps, d'importantes interpolations sont évidentes et reconnues, tellement importantes que la science se demande maintenant si tous ces ouvrages, en entier, ne doivent pas être tenus en suspicion.

Il est reconnu que toute une fausse littérature antique a été inventée au 2e siècle avant J.-C. sous les Rann, pour justifier les

rites nouveaux que les Empereurs imposaient, ou pour expliquer l'usage des vases soi-disant antiques qu'ils trouvaient et dont beaucoup étaient fabriqués par des magiciens avides de plaire.

M. Cordier écrit :

« Tous les ouvrages qui traitent de l'antiquité, c'est-à-dire des fables, ont été rédigés à une date postérieure à l'ère chrétienne... et placés comme une sorte de prologue à l'œuvre de Confucius et à celle de Se-ma Ts'ièm. » (*Hist. gén. de la Ch.* I. p. 46).

Le *Tcheou-li*, qui est la grande autorité pour les bronzes antiques, fut trouvé d'après H. Cordier (*Hist. gén.* p. 151) par un musicien de Wènn, prince de Wé, sous Wou-ti (140-86 avant J.-C.). Mais l'encyclopédie *Tsre-Yuann* le fait trouver par Siènn-wang (inconnu) pendant la période *Ro-tsiènn* (inconnue), dans les murs d'un ermitage de montagne, et donne quelques détails sur les interpolations et changements de chapitres entiers faits plus tard sur cet ouvrage apocryphe déjà.

Ce que l'on raconte de ces quinze siècles n'est donc pas de l'histoire, mais de la tradition. Les objets qui leur sont attribués nous éclairent-ils du moins ? Tout au contraire.

Après les poteries et objets néolithiques, d'usage réel ; et avant les Rann qui ont laissé tout ce qui est nécessaire à la vie réelle, les quinze siècles des Chang-Ynn-Tcheou montrent, d'abord des bronzes splendides, d'une matière inégalable, d'une forme parfaitement inutilisable pour la vie réelle, d'une ornementation singulière, torturée, stylisée, voulue et non réelle et explicable ; puis des jades dont le style est parent proche de celui des vases, mais évoque aussi un autre sentiment. Il existe encore quelques

poteries brisées, appelées Tcheou parce qu'elles ressemblent aux bronzes.

Mais il n'y a aucun vase usuel, aucun ustensile ou bijou. Quelques armes de bronze sont pareilles à celles des Rann.

Quant aux bronzes et jades, ils sont appelés Tcheou et Chang, non par suite d'indiscutables concordances, inscriptions ou dates, comme pour les pièces ultérieures, mais d'abord par tradition, et ensuite parce qu'ils n'ont pas les styles reconnus Tsrinn ou Rann, et que, l'histoire réelle commençant aux Rann, il est impossible de les attribuer à des époques ultérieures, leur antiquité étant d'ailleurs évidente.

Cette époque pose donc un véritable problème, unique dans l'histoire de l'art, mais dont la solution aurait une importance considérable puisqu'elle infirmerait ou confirmerait la tradition et apporterait enfin des précisions sur le passé brumeux d'une vaste partie de l'Asie.

Des fouilles ont bien été faites sur l'ancienne capitale des Ynn (1402-1122 avant J.-C.), à Siao-troun du Ronann septentrional (l'antique Ro-tann-tsia tchreng.) Cependant elles n'étaient pas dirigées par un géologue, mais par le savant lettré M. Lo Tchen-yu. Le peu qu'il a trouvé (une anse en bronze incrustée de pierreries, un os gravé d'idéogrammes indéchiffrables, etc.) n'est pas incontestablement daté par le terrain ou par inscription certaine. Nous savons même que le site a été fouillé par les Song au 12e siècle, époque de magiciens officiels et fraudeurs.

Les données principales du problème restent donc les suivantes :

L'état de conservation de certains bronzes est surprenant. D'autres sont au contraire corrodés. Rien dans l'état du métal ne permet de dire s'ils ont mille ou cinq mille ans.

Les formes des vases sont incompatibles avec aucun emploi usuel, on a dû les qualifier de « rituels ». Ils sont tous d'une extrême épaisseur, exceptionnellement lourds et pesants de ligne et de poids.

L'ornementation est réduite à dix ou douze motifs, toujours les mêmes, anti-naturels, torturés de manière voulue, sans aucun sens « rituel », mais représentant plutôt des souhaits de longévité, de prospérité, etc.

La plupart des pièces ont été trouvées dans des tombeaux, notamment le groupe avec table de bronze de la collection Toann Fang, déterré en 1901 à Pao tche (Chen-si) et maintenant au Metropolitan Museum de New-York.

Les jades (ceux du moins qui ne sont pas visiblement des modèles d'orfèvres Trang ou Song) n'offrent pas les mêmes motifs que les bronzes. Leur style est même nettement discernable de celui des bronzes. La matière est, par définition, de même antiquité et de même aspect pour le jade travaillé ou pour le jade en bloc. Néanmoins, on a distingué le jade du Ro-nann, oxydé en rouge-brun, et qui aurait été utilisé sous les Rann, du jade blanc ou vert importé des Kroun-loun utilisé plus tard, mais dans lequel cependant les jades archaïques sont ciselés.

Il n'existe aucun édifice contemporain, même en ruines, en dehors de tombeaux attribués sans motifs valables à ce temps et

qui sont d'ailleurs de simples tumuli d'argile sans âge, aussi aisés à ouvrir qu'à refermer après y avoir pris ou mis ce que l'on a voulu.

Il n'existe aucune stèle ou inscription contemporaine. Les deux seules que l'on connaissait (*Keou-leou peï* de Yu au Rou-nann et *Che Kou* « tambours de pierre » des Tcheou au Kouo-tse-tsiènn de Peking) sont maintenant considérées comme fausses.

Aucun livre original, aucun écrit antérieur au 3e siècle av. J.-C. n'a subsisté (alors que nous avons des écrits égyptiens et grecs fort antérieurs). Les textes même des livres attribués à l'époque Tcheou (et même à Roang-ti) ont, d'après la tradition, été reconstitués de mémoire sous les Rann après la destruction des livres par Che Roang-ti en 213 av. J.-C.

L'aspect des idéogrammes gravés sur les bronzes est contradictoire. Il devrait logiquement passer de la pictographie pure au dessin simplifié, puis à l'idéogramme. Or si nous voyons attribuer aux Chang de véritables pictogrammes (voir fig. 7, 9, 11), nous leur voyons attribuer en même temps des idéogrammes carrés (voir fig. 2) Les Tcheou ont, ensemble, des pictogrammes, des idéogrammes carrés et des idéogrammes ronds. (voir fig. 20, 12 et 13).

La signification des inscriptions est contradictoire. Tantôt (et généralement) le vase est fait par un individu pour « l'usage éternel de ses fils et petits-fils » (voir fig. 13, 20, 23) ; tantôt un individu fait un vase d'offrandes pour un ancêtre lointain (voir fig. 22). Ces deux significations sont encore contredites par le

fait qu'on trouve les vases dans les tombeaux ; les y mettrait-on s'ils servaient éternellement aux descendants ?

En dehors de ces faits, il faut remarquer que ces bronzes et ces jades ont un style très original, qui depuis les Rann jusqu'à nos jours, a été copié, recopié, imité, avec un souci plus ou moins grand de vérité, mais sans empêcher le style propre à l'époque de se manifester et de s'épanouir de manière très différente de lui, si bien qu'il y a un style Rann pur et un style Rann-Tcheou ; un style Trang pur et un style Trang-Tcheou, etc. Comme s'il s'agissait d'un style étranger imité mais que l'on ne peut pas assimiler car il perdrait sa saveur ; comme il en a été au 18e siècle pour nous avec le style chinois par exemple, adapté mais conservé et même exagéré.

Or, s'il y a une filiation visible, une évolution, de style pur à style pur et d'imitation Tcheou à imitation Tcheou, il y a une opposition profonde, une révolution, du style Tcheou au style Tsrinn-Rann qui le suit immédiatement.

De ces faits, il est possible de tirer diverses conclusions. La première est qu'il est surprenant de ne pas avoir une seule pièce primitive montrant les premiers essais dans la matière nouvelle, le bronze (au lieu du cuivre) ; matière qui nécessite la connaissance de plusieurs métaux et la maîtrise des alliages. Encore plus surprenant de voir surgir du premier coup des motifs stylisés, définis et de ne pas rencontrer les ornementations naïves, imitatrices de la nature, qui les ont préparés.

Tant que ces essais ne surgiront pas, il est légitime d'admettre provisoirement l'hypothèse d'un art et d'un métier importé tout fait par des étrangers. Le petit nombre des motifs peut suggérer de plus l'hypothèse d'un nombre restreint d'artistes, peut-être une ou deux ou trois familles seulement se transmettant le secret, comme nous le voyons de nos jours au Yun-nann pour les cuivres niellès de Che-ping dont le secret est transmis dans les familles Yo et Roann.

L'absence marquée de poteries usuelles, après les poteries néolithiques et avant les poteries Rann, ne peut s'expliquer que par l'emploi d'une matière moins chère et moins fragile. Or il n'en a qu'une : le bois, soit comme tonnelet, soit comme courge. Les *Loun-yu* et autres ouvrages de la tradition confucéenne ne mentionnent en effet que des vases de bois, *teou*, *rou-liènn*, etc.

Les épingles à cheveux, briquets, etc., étaient également de bois, d'après la même tradition. L'usage des cauris (coquillage cyprea) comme monnaie était courant jusqu'aux Tsrinn-Rann.

Epoque, donc, très primitive ; pauvre. Les seigneurs, maîtres du sol et du troupeau humain, avaient seuls héréditairement la puissance et la fortune (quoique Tse-kong, disciple de Krong-tse, fût par le commerce, aussi riche qu'un seigneur). Pour eux seuls étaient le luxe et l'art. Cuivre et fer étaient monopoles d'Etat.

Enfin il ne faut pas oublier que les Tcheou « venaient de l'Ouest » : leur art n'était pas de la basse vallée du Fleuve Jaune. Il faut se rappeler aussi la différence entre les poteries

néolithiques fines et décorées du Kann-sou et les poteries épaisses du Ro-nann.

L'absence de poteries et objets usuels contemporains des Tcheou peut, d'autre part, suggérer l'hypothèse d'une fraude géante : l'attribution aux Tcheou d'un style inventé (ou importé) après eux. A vrai dire, il ne faudrait pas employer le mot « style », car il s'agit seulement de quelques formes, de quelques motifs. Et ceux-ci forment si peu un style national qu'il est impossible de l'admettre pour authentique sans le restreindre par l'hypothèse de quelques familles de fabricants, d'une seule classe d'acheteurs, et d'un seul usage dit « rituel » ; conditions qui existaient précisément plus tard. Pour admettre l'hypothèse d'une fraude, il faudrait trouver l'époque à laquelle il soit possible de les attribuer, et trouver dans cette époque des preuves de fraudes sur ce point particulier.

Or, ces vases sont, par eux-mêmes et par l'histoire, connus depuis les Rann : on n'a donc pu les inventer après les Rann. S'ils ne sont pas des Tcheou, ils ne peuvent être que des Rann. Ils doivent être aussi l'invention d'un artiste ou d'une école déformant des motifs existants, locaux ou étrangers. Nous voyons, par l'exégèse remarquable de M. d'Ardenne de Tizac (*Art Classique Chinois,* p. 1 à 4), qu'il y a une étroite parenté entre certaines pièces Rann et l'art dit Scythe ou Sarmate. Des étrangers se sont donc installés en Chine dans les siècles précédant l'ère chrétienne, fabriquant des objets copiés ou inspirés de leurs différents pays.

L'histoire de Chine (car depuis le 2e siècle av. J.-C. c'est de

l'histoire) signale que d'innombrables fraudes ont été commises, au 2e siècle avant J.-C., au sujet de vases antiques : des magiciens ont été convaincus (et mis à mort pour cela) d'avoir fabriqué de faux bronzes et jades antiques. Ces magiciens dont plusieurs étaient étrangers, avaient-ils étudié en Perse, en Babylonie, en Scythie, en Inde ? On l'ignore.

C'était le temps où les empereurs Rann, afin de décourager l'esprit de révolte, essayaient de créer une religion, des rites et des traditions qui pussent prouver la légitimité de leur pouvoir. Ils recherchaient à la fois la drogue d'immortalité et de prétendus palladiums d'empire, urnes de Yu, vases des Tcheou, etc. Leur intérêt n'était pas de dévoiler les fraudes, mais de les encourager tout en punissant les plus flagrantes, pour donner confiance.

Les règnes de Wènn-ti (179-156 avant J.-C.) et de Wou-ti (140-86 avant J.-C.) contiennent d'innombrables trouvailles et d'innombrables fraudes. Je cite quelques passages, que je choisis dans les *Textes Historiques* du R. P. Wieger, afin de faciliter les références :

« L'année suivante [163 av. J.-C. : le magicien Sin Yuanping suborna un individu qui présenta une coupe de jade, avec un placet dans lequel il racontait l'avoir tirée de dessous le seuil du Palais » (p. 428).

« Sin Yuanping dit encore à l'empereur : L'urne des Tcheou a été perdue dans le lit de la rivière Se. Par suite du débordement actuel du Fleuve Jaune, la Se et le Fleuve communiquent. Or j'ai vu au nord-est de la capitale, dans la direction de Fen-yn,

des émanations persistantes de métal précieux. Il se peut que l'urne des Tcheou soit venue là... » Les délégués ne purent ou ne voulurent trouver l'urne.

Ainsi en 163, le bronze était un « métal précieux ». Des Tcheou, on espérait trouver, non des vases multiples, mais une urne.

En 113 avant J.-C. : « La sorcière Kinn de Fen-yn offrant un sacrifice... vit à côté de l'autel un objet crochu qui émergeait du sol... Elle découvrit une urne... On fit à l'urne les offrandes rituelles, puis on la porta à l'empereur qui alla jusqu'à Kan-ts'iuan pour la recevoir. »

D'innombrables citations montrent la fraude entourant les trouvailles. Puisque la Cour récompensait les magiciens, comment n'aurait-on pas fraudé ?

Devant ces citations, il est impossible de nier qu'un certain nombre de bronzes et jades, admis sous les Rann comme étant des Tcheou, ont été fabriqués par des magiciens Rann qui les ont fait passer pour authentiques. Les inventaient-ils de toutes pièces, ou les copiaient-ils de vases et objets authentiques ? La comparaison des pièces entre elles permettra peut-être d'établir ce point important. Mais il faudra pour cela ne pas oublier que des artistes scythes ont pu fabriquer sous les Tcheou comme sous les Rann : il faudra discerner alors un style Tcheou-pur et Tcheou-scythe ; Rann-faux-Tcheou-pur et faux-Tcheou-scythe. La tâche n'est pas aisée.

Certain tigre en jade blanc de la collection Gieseler, certains oiseaux de jade vert de la collection C. T. Loo, un éléphant de

jade vert de la collection David Weill, par exemple, exposés en avril 1927 au Musée Cernuschi, ont une égale parenté avec les différents styles Tcheou, Scythe et Rann.

En tout état de cause, les bronzes et jades Chang-Tcheou ne sont pas certainement le produit d'un art populaire, libre, national. Ils ne peuvent être que l'œuvre d'un nombre très restreint d'artistes (et probablement d'étrangers) ; destinés à une seule classe d'acheteurs ; et pour un usage encore inconnu s'il n'était pas simplement ornemental. L'avenir, des études plus précises et de nouvelles fouilles permettront peut-être de savoir s'il faut adopter l'hypothèse d'un secret de famille sous les Tcheou en plus de celle, prouvée, d'une fraude sous les Rann.

Cependant la solution de ce problème, qui a une importance considérable, ne pourra changer le fait que les vases Chang- Ynn-Tcheou ont un aspect extraordinairement original ; qu'ils n'ont cessé d'être copiés ou imités de siècle en siècle à côté des styles contemporains ; qu'ils sont plus spécifiquement chinois que n'importe quel autre style ultérieur.

Qu'ils aient 2000, 2500 ou 3000 ans d'existence, ils ont une antiquité, une splendeur et une rareté qui retiendront toujours l'attention des artistes et des collectionneurs.

C'est dans cet esprit qu'il convient d'étudier, tant que le problème restera sans solution, les bronzes, jades et rares objets de ce temps.

1° *Avant les Chang. Monnaies.*

La réelle monnaie, jusqu'au 3° siècle avant J.-C., aurait été le cauri (coquillage cyprea). D'autre part, la tradition affirme que le cuivre (non le bronze) fut trouvé seulement au 18° siècle, sous le règne de Roang-ti, « l'Empereur Jaune ». Néanmoins, les antiquaires et les ouvrages techniques montrent des monnaies de bronze plus anciennes de vingt siècles. Nous les mentionnons pour mémoire.

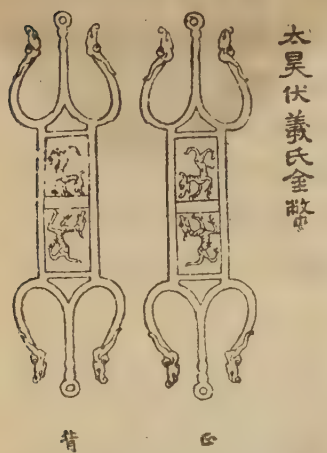


Fig. 1. — Monnaie attribuée à Fou-si, 45° s. av. J.-C.

Celles de Fou-si « le Dompteur » (ou Prao-si « le Boucher ; ou Traé-rao « la Grande Gloire » : 4477-4363 avant J.-C., qui aurait le premier domestiqué des animaux) ont la forme d'un bouclier à trois pointes détachées, orné en relief de deux dragons affrontés finement formés: ce sont les *tsiou-tche pi* « valeur des Neuf-jujubiers » par allusion à neuf arbres ombrageant la Cour du Palais.

Fig. 2. — Monnaie attribuée à Chenn-nong, 33° s. av. J.-C.

Celles de Chenn-nong « l'Agriculteur génial » (ou Yènn-ti, l'Empereur du feu : 3217-3078 av. J.-C., qui enseigna la culture des céréales) sont pareilles aux *trong-tsiènn* modernes : rondes avec un trou au milieu, mais ce trou est rond. Des idéogrammes sont

Poterie néolithique décorée du Kann-Sou : 30e s. avant J. C. - (Coll. C. T. Loo).

a). Grand vase néolithique (ou Tcheou ?). - (Mus. Cernuschi).

b). Poterie néolithique du Chann-si et Kann-sou. - (Coll. C. T. Loo).

gravés de chaque côté ; on y déchiffre le mot *Tsinn* « métal ». L'aspect est celui de l'écriture moderne et diffère entièrement des *tchoann-tse* des Tcheou.

Celles de Roang-ti « l'Empereur Jaune » (Siuann-yuann ; Yousiong ; 2697-2598, qui aurait inventé l'écriture et la musique) rappellent un fer de bêche. Le signe est indéchiffrable.

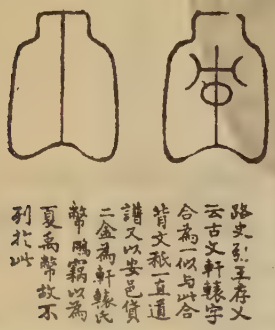


Fig. 3. — Monnaie attribuée à Roang-ti, 27e s. av. J.-C.

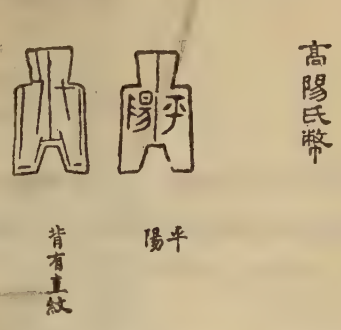


Fig. 4. — Monnaie attribuée à Tchroann-siu, 25e s. av. J.-C.

Celles de Tchroann-siu (Kao-yang : 2513-2436 av. J.-C.) ont la même forme. Elles ont des inscriptions en écriture *tchoann-tse* (appelée aussi *Keou-teou tse* « têtards »). Les pièces de monnaie, pendant plusieurs siècles, sont analogues par la forme et l'écriture.

La monnaie de Choun (2255-2205 av. J.-C.) est la première qui porte une indication de valeur. Elles sont en forme de bêche et l'inscription se lit : « monter à cheval — marchandise métal 52 — valeur correspondant. »

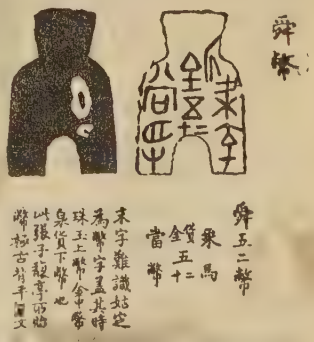


Fig. 5. — Monnaie attribuée à Choun, 23e s. av. J.-C.

L'écriture est de nouveau carrée comme l'écriture moderne.

Roang-ti, Choun et son successeur immédiat, le célèbre Yu, vivaient dans l'ouest de la Chine, sur la Fenn, affluent nord du Fleuve Jaune. Roang-ti avait un palais (?) près de Traé-yuann (Taiyuan ; Chann-si). Choun avait sa capitale à Prou-fann (Prou-tcheou ; Chann-si méridional).

2° *Style Chang* (1766-1402 av. J.-C.)

De cette époque, il reste des bronzes : vases, armes, monnaies. Quelques jades sont aussi attribués à ce temps. Nous ne possédons aucun autre objet, ce qui est peu explicable.

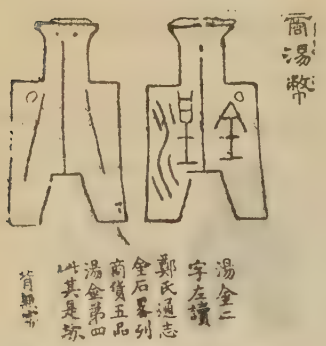


Fig. 6. — Monnaie attribuée à la dyn. Chang-trang, 18e-15e s. av. J.-C.

Les *monnaies* sont en forme de bêche, avec idéogrammes gravés sur les deux faces, en écriture carrée. On y lit : *Ngann-y tsinn* « métal de Ngann-y (la capitale) » ; *Trang tsinn* « métal de Trang ». Trang était le nom de celui qui exploitait les mines de cuivre des Tchoung chann. Mais on se servait surtout de cauris.

Les *armes* sont des *tsiu* et des *kouo*.

Le *tsiu* est traduit généralement par « grande lance ». C'était sans nul doute une hache de guerre. D'une part, en effet, les inscriptions et dessins ultérieurs ne montrent pas de lance de ce genre. D'autre part, sur celui que

nous reproduisons, il y a une inscription qui se trouve sur plusieurs autres *tsiu* et qui représente une hache dont le fer est exactement celui du *tsiu*. Les érudits voient là une figuration

Fig. 7. — *Tsiu*, hache attribuée aux Chang, 18e-15e s. av. J.-C.

antique du mot *kouo* « lance à fanon ». Mais pourquoi sur une arme aurait-on mis le nom d'une autre ? Un cheval, sur l'autre côté de la soie, n'a aucun rapport d'art avec les ornements stylisés des vases, mais figure bien les petits chevaux à grosse tête de Mongolie.

Le *kouo* « lance à fanon » possède, à la base du fer, une autre lame à angle droit. Elle figure sur toutes les scènes de chasse ou de guerre dessinées sous les Rann au 2e siècle ap. J.-C.

Fig. 8. — *Kouo*, lance à fanon des Chang, 18e-15e s. av. J.-C.

Ces armes ont un aspect totalement différent de celui des vases : elles sont rudes, primitives et rappellent nos armes de bronze. Le métal est rongé inégalement ; il n'est pas oxydé dans la masse et poli comme celui des vases. Un *kouo* très orné de signes stylisés à la moderne est cependant attribué à ce temps.

M. Ferguson (*Outlines of Chinese Art*, p. 39) donne une reproduction de « grelots de joug » des Chang, sans expliquer cette attribution que rien, dans l'aspect, ne justifie avec certitude.

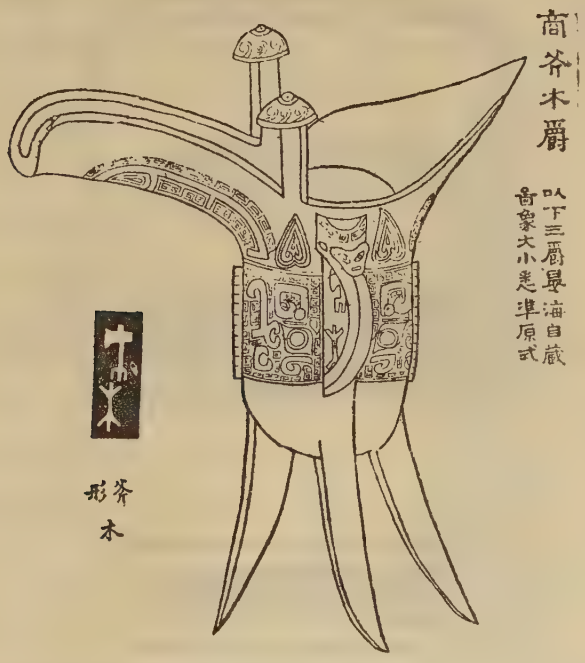


Fig. 9. — *Tsio*, coupe des Chang, 18e-15e s. av. J.-C.

Les *vases* sont relativement nombreux. Les formes sont conventionnelles et torturées au possible, absolument impropres à tout usage réel : on les qualifie donc de « rituels ». L'aspect est pesant, massif, majestueux même. Les reliefs sont élevés et nets. Le métal est d'une extrême épaisseur (beaucoup plus épais que les poteries les plus épaisses de l'âge de pierre) :

souvent d'un vert pâle, poli et sans boursouflures. Touché avec un couteau, il donne une poussière gris-vert. Parfois, il est intact. Ou bien il est piqueté de points verts et rouge-brun.

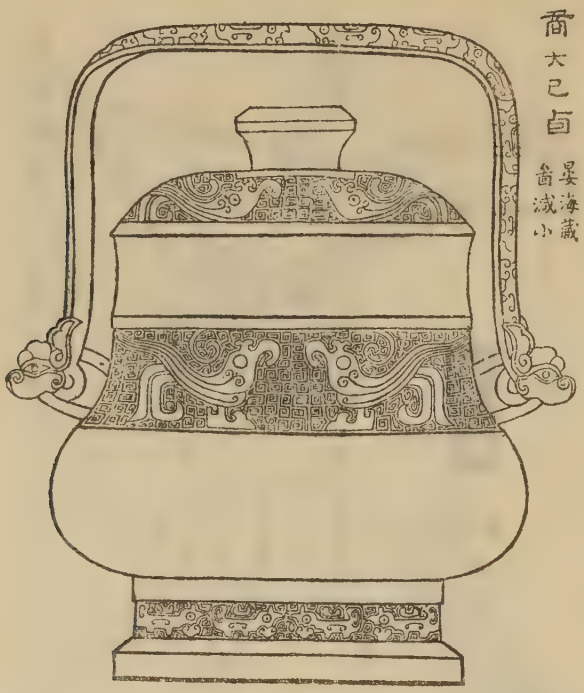


Fig. 10. — *You*, vase à anse des Chang, 18e-15e s. av. J.-C.

Nous retrouverons les mêmes formes à peine modifiées sous les Tcheou. Quelques-unes cependant sont reconnaissables :

Le *tsio* est une coupe à trois pieds représentant, paraît-il, un oiseau dont le bec verse le liquide, les deux ailes servant de poignées. Celui que nous représentons porte une inscription picto-

graphique : une hache, avec un signe représentant le bois. Le sens est inconnu (fig. 9, cf. la hache fig. 15).

Le *you* est un pot à couvercle et à poignée dont la ligne lourde est superbe. Il sera encore plus harmonieux sous les Tcheou. Celui-ci porte, à la ceinture, un exemple parfait de « l'oiseau » *niao*, et au pied, de *tchou* « le porc », ou *keou* « le chien » (fig. 10).

Fig. 11. — *Kou*, vase cornet des Chang, 18e-15e s. av. J.-C.

Le *kou* est un cornet. Il sera moins élancé sous les Tcheou, et muni alors d'angles ou arêtes. Celui-ci porte pour inscription *wann* « le scorpion » qu'il représente dans son ornementation.

La décoration n'a rien d'un art jeune et naïf. Il y a un abîme entre elle et celle des vases néolithiques ou Rann. Les pièces existantes ne montrent pas d'essais, de tâtonnements : les sujets semblent copiés d'un album. On remarque : 1° *niao* « l'oiseau », (voir au centre du *you*, fig. 10). 2° *tchou* « le porc » et *keou* « le chien » (voir pied du *you*, fig. 10). Ils sont souvent peu distinguables : le porc a cependant un groin.

3° *wann* « le scorpion » (voir sur le *kou*, fig. 11). 4° *trao-tié* « le glouton » figure étrange réduite aux sourcils, aux yeux, parfois avec une sorte de moustache frisée (fig. 9 et 17 rappelant le masque néolithique de Glozel. 5° *lei wènn* « la ligne en éclair », sorte de grecque (voir sur le bec du *tsio*, fig. 9). 6° *tchrann-wènn* « les lignes de cigale », sorte de palmes (voir sur le col du *kou*, fig. 11) et en réduction, de chaque côté des anses, en haut, fig. 9). La cigale était supposée revivre après la mort de l'hiver. Elle était un accessoire dans les cercueils.

Certains lettrés chinois se demandent s'il ne faut pas chercher dans ces signes des souhaits : *wann* « le scorpion » est employé aussi pour « myriade » : *Tchou* « le porc » est un signe d'abondance ; la cigale est un emblème de longévité. L'oiseau serait le phœnix, qui ne meurt pas, etc.

La légende veut que l'architecture fût déjà fort avancée. Le premier souverain Chang, ayant détruit les « palais souterrains » de son prédécesseur, bâtit des palais splendides, des temples des Ancêtres, etc.

3° *Style Ynn* (1402-1123 av. J.-C.)

Le style Ynn est généralement confondu avec celui des Chang. Je le sépare ici pour mentionner les pièces et objets attribués plus spécialement à ce temps.

L'érudit M. Lo Tchen-yu dirigea en 1914 des fouilles sur le

site de l'ancienne capitale des Ynn, Ro-tann-tsia tchreng (maintenant Siao-troun, près de Tsri-sienn : région de Wé-roé : Ro-nann du nord). L'Université de Kyoto y fit aussi des fouilles (expliquées par Hamada Kosaku). Malheureusement, il n'y avait pas là de géologue européen pour étudier l'âge des terrains ; de sorte que, bien que Paul Pelliot discutant ces fouilles ne doute pas que l'attribution des pièces (os, ivoires, morceaux de céramique blanche) aux Ynn ne soit correcte, les attributions de date ne sont pas absolument sûres. Le musée Cernuschi possède un os avec inscription provenant de ces fouilles. L'écriture en est carrée comme celle des monnaies Chang ; très primitive et difficile à déchiffrer avec certitude.

Le Louvre expose une figure de *Trao-tié* sur os ou ivoire ; travail très fini, avec ornementation de *lei-wènn* (grecque). L'attribution aux Ynn se fonde sur l'analogie avec le style attribué à ce temps.

La tradition, je devrais dire la légende, veut que le dernier souverain des Ynn ait bâti de 1147 à 1140 un monument haut de mille pieds (292 mètres !) ayant trois lis (env. 1.500 mètres) de tour (plus de 400 mètres de diamètre !) Les murs étaient faits (ou ornés ?) de jade rose ; et les portes, de jade blanc. Notons ce premier emploi du mot *traé*, qui signifie maintenant « terrasse », pour un observatoire ou tour. On a voulu voir dans ces monuments une analogie avec les observatoires assyriens.

4° STYLE TCHEOU (1123-255 av. J.-C.)

De cette période, qui précède immédiatement les Rann avec leur art complet et normal, nous ne possédons pour ainsi dire rien de ce qui constitue le matériel usuel, indispensable, d'une nation vivant en société, connaissant les métaux et les employant aux usages de la vie réelle.

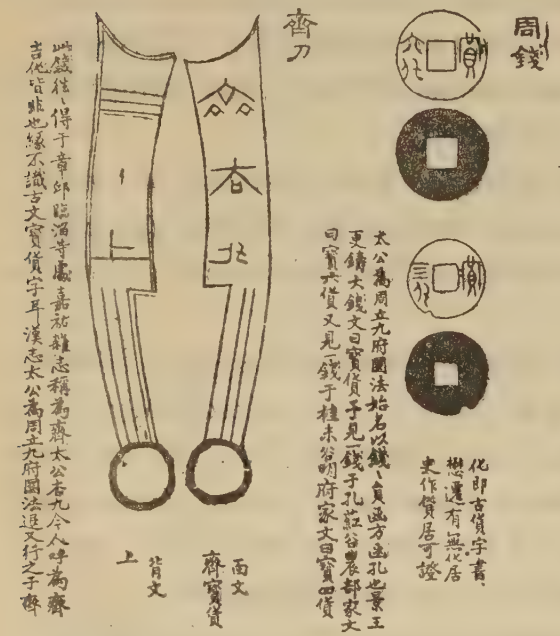


Fig. 12. — Monnaie des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

Comme pour les Chang et Ynn, nous avons surtout des bronzes : monnaies, armes, cloches et vases. Des jades sont attribués à cette période par leur style et leur aspect antique. Il y a aussi des morceaux de poterie. Nous ne possédons aucun objet de la vie domestique ou personnelle.

Les *monnaies* furent rondes à trou carré, au 12e siècle (fig. 12). Il y eut aussi des bêches, comme sous les Chang. Elles auraient

été, depuis 670 av. J.-C., en forme de sabre et appelées *tao-tsiènn* « monnaie-sabre » (fig. 12). Chaque état indépendant des colonies établies le long du Fleuve Jaune et qui constituaient toute la petite Chine d'alors, battait monnaie. La pièce reproduite ici porte les mots *Tsri pao rouo* « précieuse marchandise de Tsri » (Tsri étant un état du Chann-tong nord-ouest). On notera l'aspect très simple des idéogrammes et leur différence avec les *tchonan tse* sur les vases. L'histoire assure d'ailleurs que les cauris (coquillages cypréa) étaient en usage jusqu'aux Tsrinn, au 3e siècle av. J.-C.

Fig. 13. — Epée de bronze des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

Les *armes* connues de nous sont plus variées que celles des Chang. Leur métal est souvent rongé, inférieur de qualité. Elles comprennent :

Des *tsiènn*, épées droites apparentées de forme aux glaives romains et aux pièces de notre âge de bronze. Sur celle que nous reproduisons (fig. 13), l'inscription, en *tchoann-tse* ornés, se lit : « épée pour l'éternel usage de Tcheng, fils de Wou Tsi-tse ».

Les haches, selon le *Tsinn-che souo*, étaient de trois sortes différentes :

Le *tsri* à lame arrondie fixée sur un tube où s'insère le manche (fig. 14). Le *tsri* à manche massif, avec un croissant pour lame : apparenté aux francisques occidentales. Le *Yue* à lame droite, analogue à nos cognées (fig. 15).

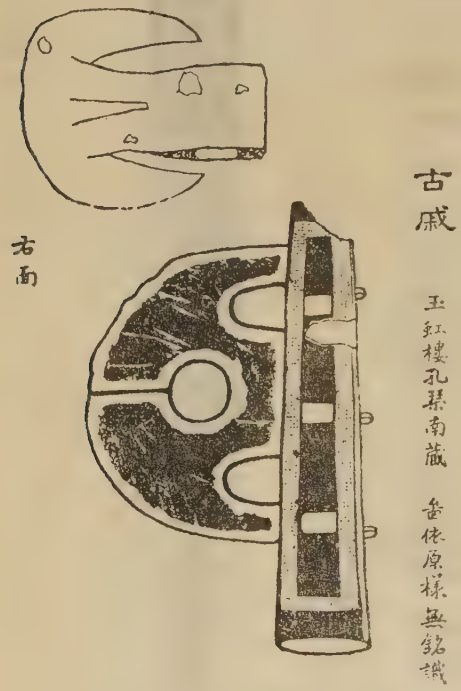


Fig. 14. — Deux *Tsri*, haches en croissant des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

Le Musée Cernuschi expose (voir d'Ardenne de Tizac : *Art Classique Chinois*, pl. 44) une hache au long fer dont la soie plate traversait le manche et le dépassait.

Les lances, selon le *Tsinn-che souo*, étaient des *kouo*, lances « à fanon » (fig. 16),

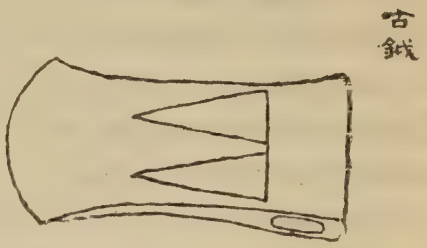


Fig. 15. — *Yue*, hache droite des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

pareilles à celles des Chang (fig. 8) et des Rann (fig. 53). Le Musée Cernuschi expose (*Art Classique Chinois*, pl. 44) une pique à double fanon. Le kouo représenté (fig. 16) porte en caractères arrondis (qui ne sont pas des *tchoann-tse*) l'inscription : « Kouo de mille chars : limite des Monts

Léang Chann » et « Soixante-treize ». Le caractère employé pour *Léang* étant le signe antique et non celui qui, depuis le 2e siècle av. J.-C., est employé pour ces montagnes.

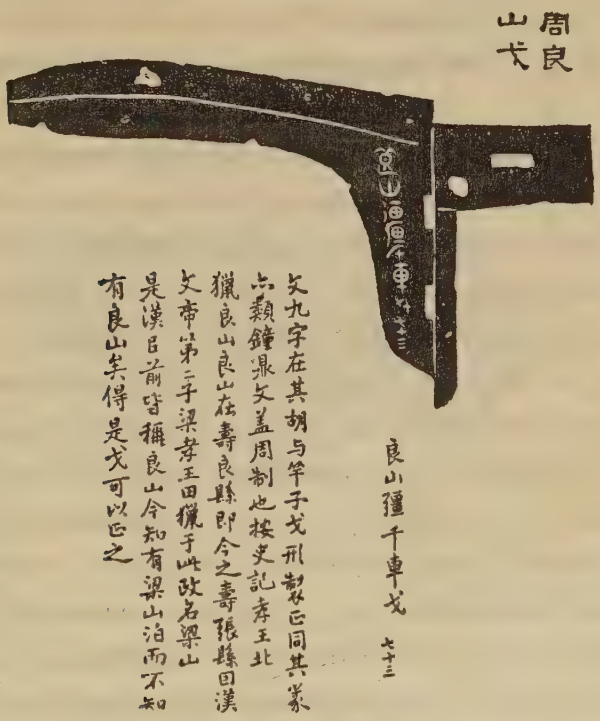


Fig. 16. — *Kouo*, lance 5 fanon des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

Un coutelas à manche de bronze et à lame de jade (voir Pl. 4, *b*) devait être ornemental, le jade étant peu susceptible d'acquérir un tranchant aigu, et d'ailleurs se brisant au moindre choc.

Des pointes de flèche *Tsiènn-tsou* sont analogues aux nôtres : quelques-unes sont à deux pointes.

L'on expose encore au Metropolitan Museum de New-York, une table de bronze (trouvée en 1902 : anc. coll. Toann Fang), des têtes d'étendards, etc.

Les *vases* Tcheou ont un caractère très différent de celui des ustensiles, armes et monnaies, lesquels correspondent, par leur rudesse, à ce que nous connaissons de l'âge de bronze en d'autres pays.

Leur aspect général est puissant et lourd, harmonieux cependant, mais ne donnant nullement uue impression de primitifs.

La décoration est restreinte à quelques motifs ; stylisée, c'est-à-dire anti-naturelle, affectée, voulue. Ce sont presque les poncifs d'atelier d'un art vieilli et figé. On y retrouve « l'oiseau » des Chang (voir fig. 10) ; mais c'est maintenant un *kroé-fong* « phœnix-monstre » (voir fig. 24). Le porc et le chien des Chang (voir fig. 14) sont à peine modifiés, mais ils s'appellent *kroé* « le monstre » (voir fig. 17-19). Le « glouton » *trao-tié* des Chang se montre plus apparent quelquefois (voir fig. 17), à peine visible d'autres fois. Le « scorpion » *wann* des Chang (voir fig. 17) est plus rare. Les décorations linéaires sont peu variées : plusieurs formes de *lei-wenn*, genre de grecque (voir fig. 17 et 21) ; *tchrann-wenn* « les cigales », genre de palmettes (voir fig. 19 et 27). Quelques formes sont dites spéciales aux Tcheou : *prann-tchra* « les vers » qui ressemble en effet à un vers replié à droite et à gauche (fig. 18) ; *prann-li* « les vermisseaux », formés de lignes variées, de roues dentées, de cercles avec quatre rayons incurvés intérieurs, etc. (voir Pl. 3).

Pour la première fois dans un art, les motifs d'un vase

« rituel » n'auraient aucun rapport avec l'objet qu'il doit contenir en offrande. L'hypothèse de souhaits est plus plausible.

Le métal est inégalement rongé ; parfois vert pâle ; parfois de

Fig. 17. — *Tsoun*, genre balustre des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

couleur sombre avec des points verts dans les creux. D'autres pièces sont polies, comme laquées d'un brun foncé. L'épaisseur est toujours remarquable, telle qu'aucune pièce préhistorique occidentale et même aucune pièce Rann que nous connaissons ne montrent quoi que ce soit d'approchant.

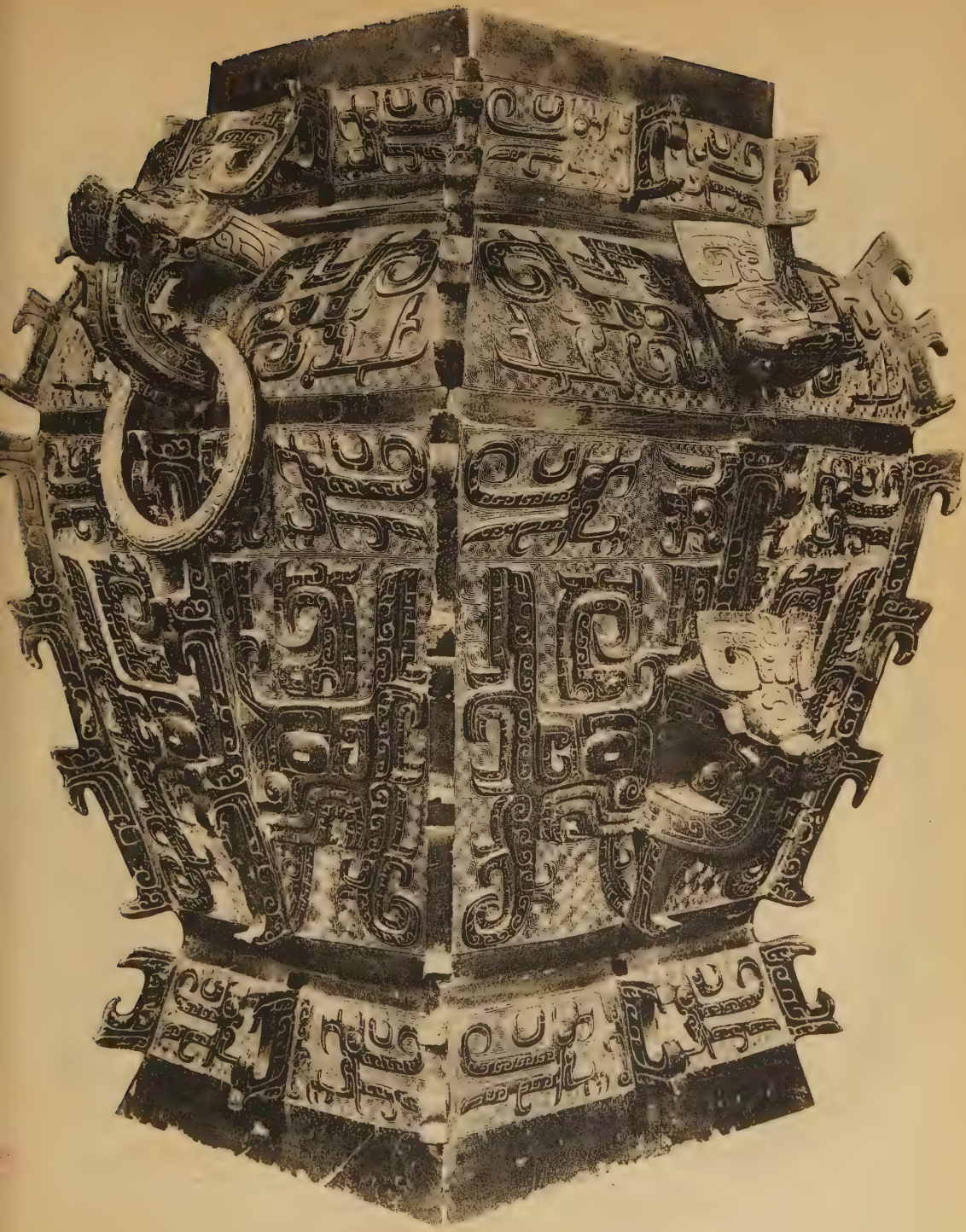
Les formes sont multiples, ce qui est encore opposé à ce que nous savons des arts primitifs. Elles sont toutes impropres à la vie réelle, domestique et religieuse, au point que toute une littérature, vers la fin des Rann, a dû être attribuée aux Tcheou pour expliquer leur usage par des rites que l'histoire elle-même montre comme plus qu'improbables. Les plus fréquentes sont :

Fig. 18. — *Tsoun*, genre cornet des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

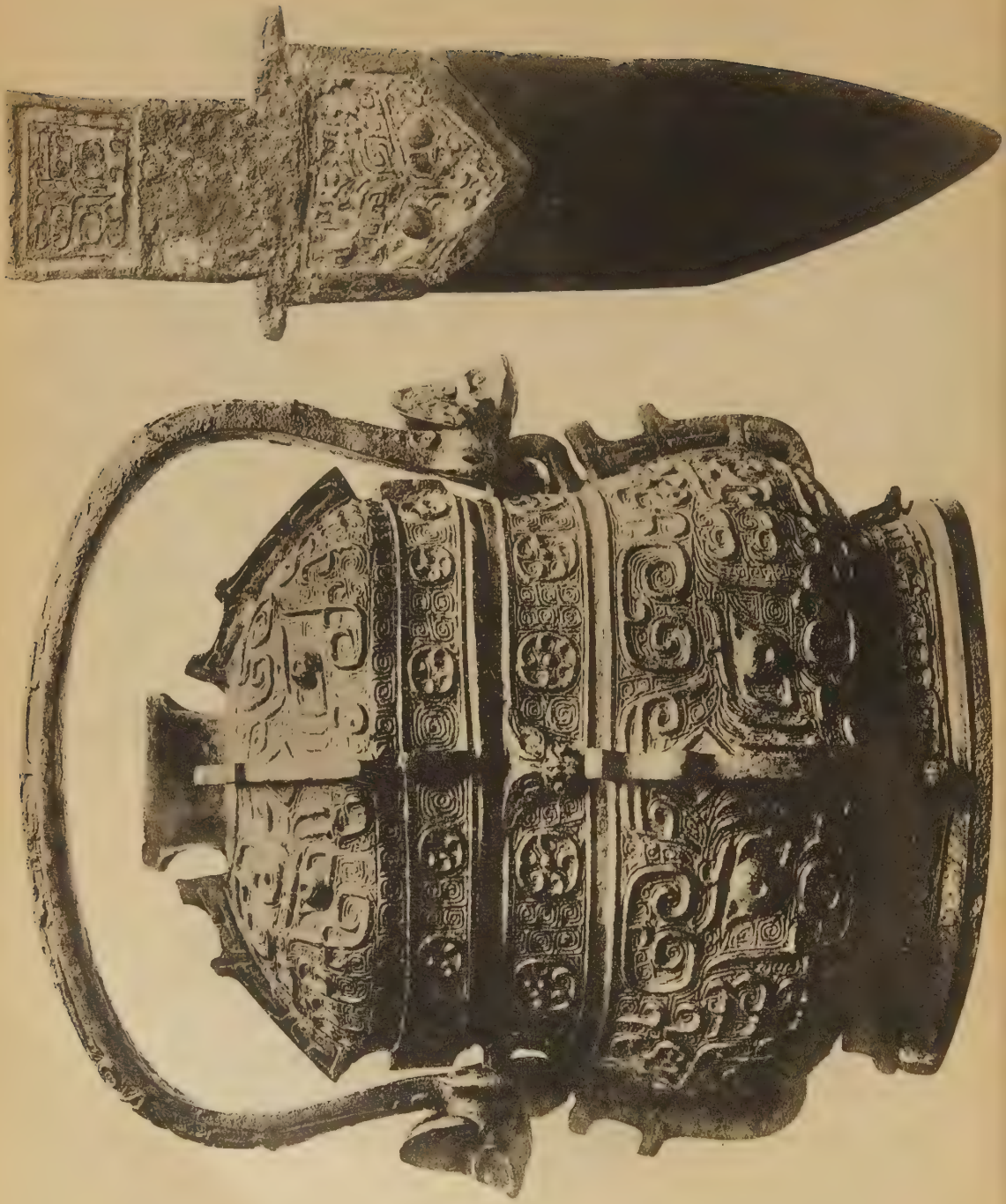
Le *you* à couvercle et à grande anse (voir Pl. 4) a la forme plus lourde, mais plus harmonieuse, plus arrondie que celle attribuée aux Chang. Il y a de grands et de petits *you*. Deux, de tailles différentes, se trouvent parmi les objets retirés en 1902 par Toann Fang du tombeau de Chao kong († 1053 av. J.-C.) et maintenant au Metropolitan Museum de New-York (v. Ferguson, *Outlines of Chinese Art*, p. 34).

Le *tsoun* se présente sous plusieurs formes :

1° Le vase balustre, classique pour avoir été imité plus tard en porcelaine : col à large ouverture se rétrécissant vers le corps aux épaules hautes qui s'amincissent vers le pied (fig. 17).



Tsoun carré, époque Tcheou. - (Coll. Loo, Yau, Bahr).



2° Corps moins grand que le col qui s'évase ; presque le *kou*, cornet des Chang, mais avec des arêtes formant angles (fig. 18).

3° Un vase à peine rétréci au col (fig. 19).

Fig. 19. — *Tsoun*, genre jarre, Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

Les *tsio*, coupes, sont de deux formes :

1° Une forme ouverte, sorte de nacelle, à trois pieds incurvés (fig. 20). Elle ne possède pas d'anses saillantes. Celle que nous reproduisons porte une inscription pictographique signifiant : « enfants et petits-enfants ».

2° Une forme ronde à tiges saillantes (fig. 21).

Les *Tche* sont de grandes jarres au corps renflé, avec ou sans couvercle. Elles rappellent beaucoup le *tsoun* de la fig. 19. Celle que nous représentons porte l'inscription visible : « Ustensile

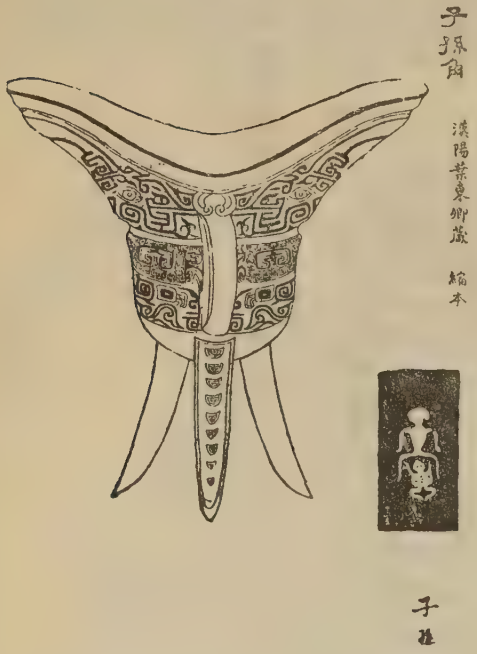


Fig. 20. — *Tsio*, coupe à deux becs des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

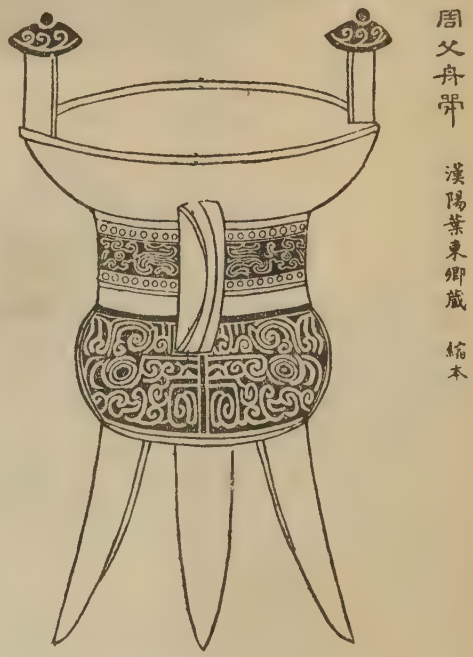


Fig. 21. — *Tsio*, coupe ronde des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

de Preng-niu (ou de la femme ou fille de Preng). » Le *Tsinn Che souo* y voit les mots « Preng-niu a déjà soulevé ».

Les *ting* sont polymorphes. Ils se caractérisent cependant par leurs pieds droits et détachés, au nombre de trois ou de quatre, et leurs deux anses. Il ne faut pas les confondre avec une base de *yènn* ou *tseng*. Ce type a inspiré surtout l'art Song et Ming.

On le retrouve dans tous les temples, plein d'une cendre dans laquelle sont piquées des baguettes d'encens. Le type le plus copié est à trois pieds (fig. 23 et 24).

Les *Y*, aiguières, sont allongées, basses, sur quatre ou trois pieds, avec une anse-poignée à l'opposé du bec (fig. 25).

Fig. 22. — *Tche*, vase couvert des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

Fig. 23. — *Ting* à trois pieds des Tcheou.

Les *Y* (écrit par un autre idéogramme) à deux anses-poignées sont des vases ronds avec un pied bien marqué (fig. 26).

Les *Toun* ont un corps gros, rond et bas, avec deux poignées, un col un peu marqué et un couvercle. Parfois les poignées sont détachées du haut.

Les *Teou*, dont l'idéo-

gramme signifie maintenant « haricot » et devait signifier alors « courge » car il en a la forme, sont des boules sur un haut pied. Ils sont les rares vases mentionnés par les anciens

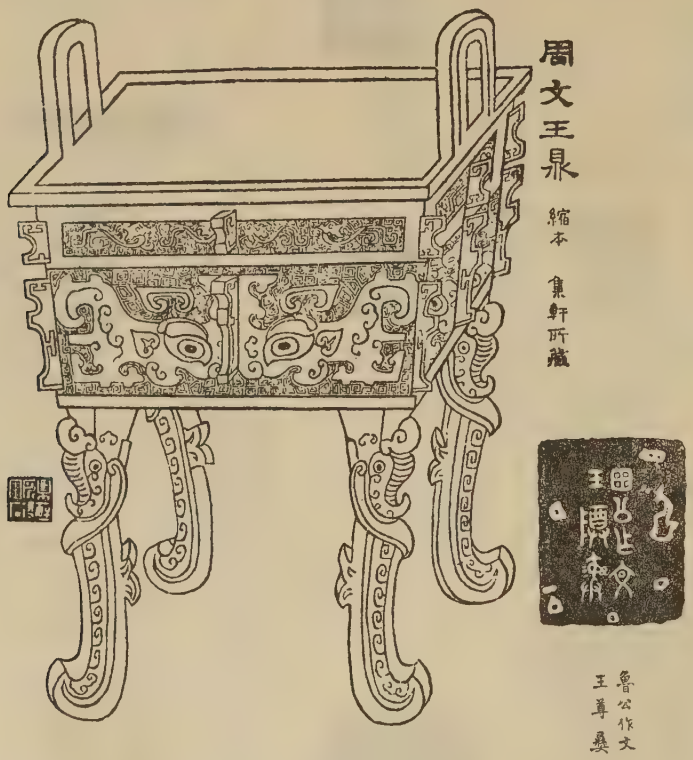


Fig. 24. — *Ting* à quatre pieds des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

textes, et sont décrits comme étant alors « en bois », c'est-à-dire végétaux (fig. 27).

Le *Rouo*, forme très rare, est tout à fait la théière moderne. Il en existe un admirable spécimen incrusté d'or et d'argent ; nous en donnons la reproduction d'après le *Tsinn Che souo*, dont

Fig. 25. — *Y*, aiguière des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

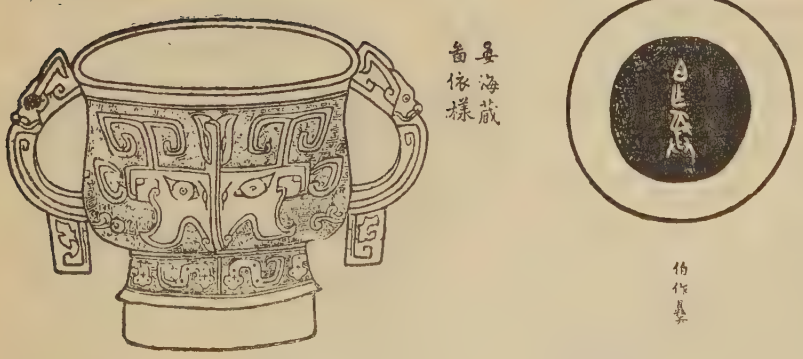


Fig. 26. — *Y*, légumier à deux anses des Tcheou.

Fig. 27. — *Teou* des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

une photographie (Ferguson, *Outlines of Chinese Art*, p. 49) confirme l'exactitude. Cette pièce unique qui appartient à la famille Roang, aurait été faite pour Wenn wang, fondateur des Tcheou en 1122 av. J.-C. Un spécimen plus petit, sur trois hautes pattes, avec un petit bec tout droit, est visible dans le groupe trouvé par Toann Fang en 1902 (fig. 28).

Fig. 28. — *Rouo*, des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

Les *yenn* ou *tseng* étaient en deux parties : en bas un vase rond aux trois pieds gonflés, analogue au

vase néolithique (voir *Art Clas.* Pl. 24) ; s'emboîtant en haut, un vase à fond percé pour laisser passer soit la vapeur montant, soit un liquide égoutté.

Des cloches *tchong* sont attribuées à ce temps.

On attribue encore à la dynastie Tcheou des jades qui, bien que nettement apparentés de style aux pièces Tcheou, n'offrent pas les mêmes motifs. La collection Gieseler possède un tigre ; la collection David Weill, un éléphant, etc.

Fig. 29. — *Yènn* ou *Tseng* des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

On a distingué aussi les matières : jade oxydé en rouge-brun provenant du Ro-nann ; jade blanc, ou vert sombre et uni, importé des Kroun-loun ; jade blanc pur à nuages verts pâles que l'on extrait maintenant sur les frontières de Birmanie.

L'ouvrage aux admirables reproductions de C. T. Loo (*Les Jades archaïques* ; explication par Paul Pelliot), et l'excellent livre de B. Laufer (*Ancient Jade*) montrent tous deux

les différences qui existent entre les jades et les bronzes.

On distingue nettement à la fois les liens avec le style des bronzes, et l'influence d'un art différent qui évoque l'art scythe

Fig. 30. — *Tchong*, cloche des Tcheou, 12e-3e s. av. J.-C.

ou sarmate. Mais il est encore difficile de conclure sur ce point.

Par souci d'exactitude, il faut mentionner ici les édifices qui dateraient des Tcheou et seraient encore debout. Je n'en ai visité qu'un ; il date visiblement des Song (le *Kou-sou traé* à 30 'is sud-ouest de Sou tcheou : Tsiang-sou). Tels sont :

Lié traé « Tour de chasse » attribuée » Mou wang (11e siècle av. J.-C.) sur le Tsing chann (Tsing-sing siènn : Tcheng-ting : Tche-li).

Y traé « Tour de rectitude » attribuée à Wou-ling, roi de Tchao en 325 av. j.-c., à 28 lis au sud-ouest de Sinn-lo siènn : Tche-li : région de Tcheng-ting.

Paé Lou traé « Tour du Daim blanc » déjà ancienne quand Wou ti la visita au 2e siècle avant J.-C. : à 40 lis ouest de Si-ping siènn, région de Tcheng-ting : Tche-li.

La coutume aurait été que chaque chef féodal se construisît un *traé*, observatoire astronomique peut-être, car l'astrologie florissait. L'encyclopédie *Tsre-yuan* (art. Tchang-traé) explique que ces tchang-traé étaient les palais des seigneurs régnants.

Les tombes de Krong tse et de ses disciples auraient toujours été gardées depuis le 5e siècle av. J.-C. Mais tous les monuments (sauf le puits de sa maison ?) sont de date presque récente.

CHAPITRE III

STYLE RANN

Tsrinn 222-206 av. J.-C. — Rann antérieurs 206 av. J.-C. à 9 ap. J.-C. — Sinn 9 à 25 ap. J.-C. — Rann ultérieurs 25 à 250 ap. J.-C.

LA FIN DE L'AGE DU BRONZE. — DÉBUT DE L'AGE DU FER

La véritable histoire commence en Chine vers ce temps. Elle est prouvée par des inscriptions, des monuments, des écrits, d'innombrables objets de tous genres. Les fouilles la confirment et l'éclairent. Mais elle est encore loin d'être complète et certaine.

Pour les arts, il en est de même : les grandes lignes ne sont plus douteuses, mais nos connaissances manquent de précision sur bien des points. Nous possédons des objets de luxe et des objets usuels, des dessins sur pierre qui illustrent les traditions historiques, des armes et vases pareils à ceux qui sont représentés ; bref, tout ce qui constitue une période normale.

Cependant, quatre siècles forment une longue durée, et les innombrables faux ultérieurs compliquent beaucoup le travail. Il est souvent difficile de décider quel siècle a produit ce qui

n'est pas daté. Les pièces les plus simples sont-elles sûrement les premières, ou sont-elles de même antiquité que les plus ornées ? Ont-elles été fabriquées dans une même région ? Les artistes étaient-ils du pays ? La majorité des œuvres Rann datées remontent au début de notre ère et sont fort primitives : comment expliquer qu'elles soient postérieures aux objets raffinés attribués aux Tsrinn ?

Les Rann ont enfin, indubitablement, fabriqué de faux Tcheou qui ont été officiellement admis pour authentiques en ce temps-là et depuis lors. Comment les distinguer ? Et s'ils ont pu fondre des pièces aussi belles, comment leur art contemporain ne serait-il pas de même splendeur ? Secret de fonte conservé dans une famille, une fois encore ; ou secret d'étrangers ?

Simplicité, naïveté souvent, naturel toujours, sens marqué de la ligne et du groupement décoratif, esprit et justesse d'observation, telles sont les qualités les plus marquées du style Rann. Les stylisations sont ignorées. Tout obéit aux lois artistiques suivant lesquelles d'autres pays ont vu leurs arts naître et se développer.

Cependant, si d'importantes découvertes ne sont pas faites, la conclusion imposée par l'examen des objets existants est nette : il est impossible de voir dans cette période autre chose que les premiers débuts de l'art national chinois, l'épanouissement de l'âge de bronze, le commencement de l'âge de fer.

Les événements historiques qui se sont déroulés pendant ces quatre siècles ont été d'une importance extrême pour la Chine elle-même : plusieurs d'entre eux ont eu leurs répercussions dans toute l'Asie ; certains même jusqu'en Europe.

On a noté que sous les Tcheou jusqu'aux Rann toute la civilisation était concentrée dans les colonies agricoles situées le long du Fleuve Jaune. La population chinoise au 3e siècle avant J.-C. ne devait pas dépasser un million de familles. On se servait encore de cauris comme monnaie au 3e siècle avant notre ère. Le fer, avant cette date, n'était pas en usage. L'écriture n'était pas encore employée couramment avant les Rann et même plus tard, car les plus anciennes inscriptions sont postérieures à l'ère chrétienne.

Les Tsrinn, venus de l'ouest, de la haute vallée de la Wé, renversèrent en 225-222 la puissance féodale des seigneurs pour établir une puissance administrative. Les Rann, peu après, pour assurer leur pouvoir, organisent une aristocratie intellectuelle issue du peuple et abolissent les monopoles du cuivre et du fer. D'esclaves durement exploités, trop pauvres pour employer d'autre matière que le bois, les Chinois deviennent une nation employant librement les métaux. Plus encore, ils conquièrent des peuples voisins et prennent conscience d'eux-mêmes et de l'univers. A leur civilisation morale succède une civilisation nationale et matérielle : ils entrent en contact avec d'autres civilisations.

En effet, la Kashgarie avait été une satrapie persane depuis six siècles quand elle fut libérée par l'expédition d'Alexandre

en 323 avant J.-C. Les arts de la Perse y étaient certainement connus et reproduits.

Quand la Sogdiane (Ferghana), sur le versant ouest des T'iènn-chann, devint un royaume grec après la mort d'Alexandre, l'art, la philosophie et les sciences de la Grèce y furent naturellement en honneur.

Certaines des tribus nomades, enfin, qui s'étendaient de Mandchourie jusqu'au Danube, avaient un art spécial et très original, dont on a retrouvé des traces dans la Russie du sud et dans la Mongolie nord. On l'appelle scythe ou sarmate, quoiqu'il y eût parmi ces nomades bien des races distinctes : A l'est, en Mongolie, les Rou ou Siong-nou (Huns), noirs, petits. Plus à l'ouest, sur la haute boucle du Fleuve Jaune et les T'iènn-chann, les Yue-tche (Gêtes) iraniens, grands, au nez aquilin, aux cheveux châtain foncé. Vers l'Altaï, une nation blonde aux yeux bleus, les Wou-Soun (Wou-s = Russe ?) : un peu plus loin, vers l'ouest, les Tsiènn-kou ou Tsié-tsia-se, une nation rousse aux yeux verts, ancêtres des Circassiens (ou des Tcherkesses).

Dès la haute antiquité, les soies chinoises étaient transportées jusqu'en Europe. Des marchandises romaines étaient livrées en échange. Des transfuges ou des captifs établissaient de pays en pays leurs métiers ou leurs arts.

Or les Tsrinn, conquérant la Chine, avaient tourné leurs efforts vers l'est. Les Rann, venant de l'est, s'agrandirent vers l'ouest. Les nomades, profitant des troubles, et accrus par les transfuges chinois (200.000 familles chez les Siong-nou au

3e siècle avant J.-C. !), descendirent de Mandchourie et Mongolie. En 201 avant J.-C., il y eut une grande bousculade de peuples : les Siong-nou, de l'est, foncèrent sur les Yue-tche qui abandonnèrent la boucle du Fleuve Jaune et suivirent les T'iènn-chann, chassant les Wou-soun et les Tsié-tsia-se vers le nord-ouest, en Russie du nord ; poussant les Saé vers le sud-ouest (dans le Séi-stan) ; noyant la Sogdiane et s'établissant en Afghanistan.

En 121 av. J.-C., les Rann conquirent les Nann-chann et l'est du Turkestan, et y bâtirent un mur pour se couvrir du nord : ils vont jusqu'en Kashgarie. En 101 avant J.-C., ils passent en Turkestan occidental et conquièrent la Sogdiane, ramenant butin et captifs. Dans le sud de la Chine, ils s'implantent dans la région de Canton et reçoivent tribut des peuples d'Indo-Chine hindouisés.

Il était impossible que l'influence des arts grec, perse, sarmate et hindou ne se fît pas sentir. Et en effet, des exemples indubitables en sont donnés (voir *Art Classique Chinois* par M. d'Ardenne de Tizac). Mais le génie chinois était déjà puissant car il assimile les procédés et les motifs et en fait un art national.

Cependant les Rann qui, pour répondre à l'exécration populaire contre les Tsrinn, s'étaient posés en rénovateurs d'une antiquité idéalisée, accablèrent bientôt, eux aussi, le peuple par leurs impôts et leurs conscriptions. Un usurpateur put fonder de 9 à 25 ap. J.-C. la dynastie Sinn. Des princes Rann la renversèrent et s'appuyèrent, non plus sur la moralité antique et

sur la magie, mais sur l'idée que l'instruction peut sauver une nation : la carrière posthume de Krong-tse commença. Puis en 65 après J.-C. un prince fut séduit par le bouddhisme (les premiers livres avaient été reçus en 2 avant J.-C.) qui se répandit à la capitale et devait affaiblir l'empire et le livrer aux nomades.

Signalons que l'invention du papier remonterait à ce temps. L'inventeur Tsraé Loun avait utilisé d'abord la soie : il trouva le papier en 105 ap. J.-C. Mais on ignore de quelle matière il le fabriqua. (On attribue parfois cette invention à Mong Tiènn, général des Tsrinn).

1° DESSIN ET PEINTURE DE L'ÉPOQUE RANN.

Aucune peinture authentique et datée des Rann ne semble avoir survécu.

Une seule pièce est attribuée (sans certitude) à cette époque, et peut fort bien appartenir à la suivante, quoique se rapprochant beaucoup comme style et sujet d'une des pierres gravées du Wou léang tsre, datée de 145 à 167 après J.-C. ; par conséquent tout à la fin de la période. Il s'agit d'une plaque d'argile appartenant à la collection Sauphar où, « sur une préparation de fond blanc, posée sur argent, on voit plusieurs personnages légendaires ou réels, et des animaux, peints en blanc, vermillon, ponceau, ocre et verts » (voir d'Ardenne de Tizac, *Art classique*, pl. 84). Mais il s'agit là d'une pièce non datée.

Comme dessin, il n'en existe aucun sur soie ou sur papier.

Il est néanmoins difficile de ne pas classer comme dessins les scènes gravées sur pierre ou imprimées sur brique ou ciselées sur vases de bronze, dont quelques-unes sont datées authentiquement de la fin des Rann et dont nous possédons soit les pièces elles-mêmes, soit des photographies, soit des estampages contrôlés, Il ne s'agit pas en effet de réels bas-reliefs sur pierre, car les figures à l'origine ne s'élevaient guère à plus de quelques millimètres au-dessus du fond.

Les dessins sur pierre ont la simplicité des primitifs. Souvent les yeux sont dessinés de face dans une figure de profil. Le sentiment décoratif est remarquable, comme dans tous les arts pictoraux débutants. Il y a une évidente sincérité artistique sans aucune stylisation en formule.

On les considère tous comme des ornements de chambres funéraires. Leurs sujets et leur forme de grands panneaux décoratifs rendraient plus vraisemblable leur emploi dans des palais, comme l'affirme un poète du temps.

Les sujets sont des scènes de légende ou d'histoire. Nous avons retenu ceux de la vie réelle. Mais on y voit défiler aussi des personnages irréels tels que Si Wang-mou (*wang-mou* est un titre de magicien) : des scènes tirées du « Livre des Montagnes et des Mers » *Chann raé tsing ;* les figures de l'antiquité, Fou-si, Chenn-nong, Krong-tse et Lao-tse ; des pêches, des scènes de guerre ; le repêchage de l'urne des Tcheou, etc.

La liste des dessins sur pierre connus jusqu'à ce jour (on en fabrique chaque année de faux plus ou moins bien faits), doit se

diviser en deux ; les œuvres authentiquement datées et celles non datées :

Les œuvres datées sont, par ordre chronologique :

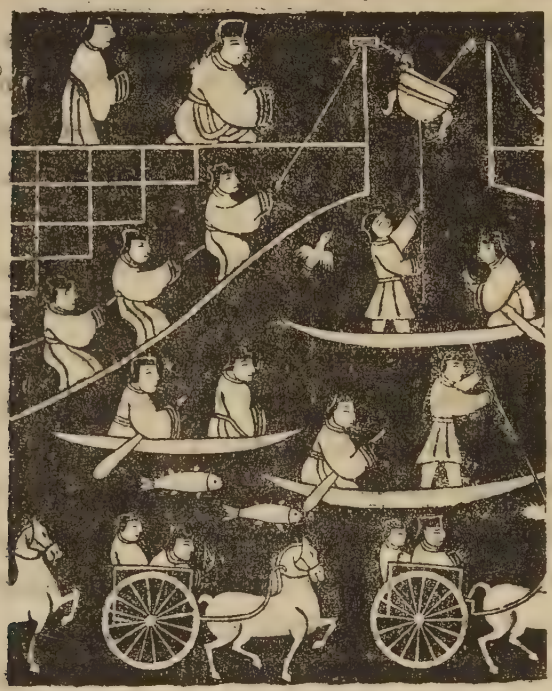


Fig. 31. — L'urne des Tcheou sortie de la Se. Dalle du Siao trang chann, 129 ap. J.-C.

1° Une stèle au tombeau de Wènn Wong, gouverneur du Chou en 156-140 avant J.-C., située à Tchreng-tou (Se-tchroann). Elle est informe (voir Chavannes : *Sculpture*, etc.)

2° Une stèle dite de Nann Wou-yang, datée 87 ap. J.-C. (Chavannes : *Voyage Archéologique*, N° 154).

3° Le pilier de Fong à Tsiu siènn (Se-tchroann) attribué

à 121 après J.-C. par V. Ségalen (voir Ferguson : *Outlines*, etc., p. 91). L'on y voit seulement un ornement difficile à reconnaître.

Fig. 32. — Char de musiciens royaux. Dalle du Siao trang chann, 129 ap. J.-C.

4° Les huit dalles du Siao trang chann, datées 129 ap. J.-C., trouvées à 50 lis au nord-ouest de Fei-tchreng Siènn (Chann-tong), (voir Chavannes : *Voyage Archéologique*, N^os^ 740-745, etc., etc.). Nous en parlerons plus loin.

5° La stèle de Wènn Cheou-yang, datée 144 ap. J.-C., à Yu traé (Se-tchroann) reproduite par Chavannes : (*Voy. Arch.* N° 165) et par Ferguson : (*Outlines*, p. 88). Ses détails et son

style rappelleraient plutôt les scènes sur vases attribuées aux Tsrinn (3e s. av. J.-C.).

6° Les quarante-cinq dalles du Wou léang tsre, datées de 145 à 167 ap. J.-C. et trouvées à 28 lis au sud du Tsia-siang siènn (Chann-tong). Nous en reparlerons (voir Chavannes ; Ferguson ; *Tsinn che souo*, d'Ardenne de Tizac, etc.).

7° La dalle de Li-wong, datée 171 après J.-C., à Tchreng siènn (Kann-sou). (Voir Chavannes : *Voy. Arch.* N° 167 ; *Tsinn che souo* ; et Ferguson : *Outlines*, p. 97).

8° Les dalles de la chambre funéraire de Lou, Lou Tsiunn Tsre, qui mourut en 173 ap. J.-C., à Tsinn-siang (près Tsia-siang siènn ; Chann-Tong). Un tournoi entre deux chevaliers reproduit par Ferguson (*Outlines*, p. 89), semble provenir de là.

9° La colonne de Kao Y, datée 209 ap. J.-C., à Ya tcheou (Se-tchroann).

Plusieurs stèles non datées, mais attribuées à l'époque Rann, sont reproduites par des ouvrages européens ou chinois : 1° Les deux piliers de Tong à Pou-tsi, Chann-tong. (Chavannes, N° 191 et *Tsinn che souo*). 2° Stèle de Li Kong à Tsiu-yé, Chann-tong. 3° Les trois dalles de Léou-tsia tsroun, près Tsia-siang, Chann-tong (Chavannes Nos 147, 148. *Tsinn che souo*). 4° Deux dalles de Tsiao-tchreng tsroun, Chann-tong. (Chavannes, N° 149. *Tsinn che souo*). 5° La dalle de Tsinn-yang chann (Chavannes, N° 176-180). 6° La pierre de Tsri-tse, à Tcheou siènn, Chann-tong. (*Tsinn che souo*). 7° Une stèle avec un phœnix et une chimère à Chann-yang (*Tsinn che souo*).

8° Deux dalles de Pao-yng, près Yang tcheou : l'une avec Krong tse et Lao tse ; l'autre avec un phœnix, un guerrier et une tête (Ferguson, *Outlines*, p. 101). 9° Vingt-cinq dalles douteuses à Tsri-ning tcheou. 10° Une stèle avec un cerf couché (Ferguson, p. 98).

Fig. 33. — Ambassade et tribut. Dalle du Siao trang chann, 129 ap. J.-C.

De toutes les œuvres datées, les plus nombreuses et les plus importantes sont du 2e siècle après J.-C., c'est-à-dire de la fin des Rann : et du Chann-tong, c'est-à-dire de l'est. Leur aspect est celui des pièces de grand style : nettement original, très décoratif, exprimant clairement une époque où la simplicité

des esprits s'attachait à quelques légendes lointaines dans le temps et l'espace, et rêvait d'une abondance qu'elle n'avait pas. Les naïvetés du dessin : yeux de face dans une figure de profil, raideur ou trop grande souplesse des gestes, montrent une technique débutante. Le goût avec lequel les figures s'équilibrent, la symétrie des masses et des mouvements, sont un nouveau témoignage de la primitivité de l'art pictorial en ce temps.

Fig. 34. — Travaux domestiques. Dalle du Wou léang tsre, 145-167 ap. J.-C.

Les deux groupes les plus représentatifs sont les huit dalles du Siao trang chann, et les quarante-cinq dalles du Wou léang tsre.

Les dalles du Siao trang chann « Colline de la Salle de la Piété filiale » (129 ap. J.-C.) ont été trouvées au début du 19e siècle par des archéologues chinois qui les ont installées sur place dans une maisonnette, à 50 lis au nord-ouest de Fei-tchreng siènn. Il y a onze pierres, une dalle étant brisée en quatre. Les figures ont à peu près vingt centimètres de haut. Les dalles sont longues d'environ 1 m. 20 et larges d'environ

o m. 80. Elles sont divisées en plusieurs registres (rangées de dessins).

Les quarante-cinq dalles du Wou léang tsre « chambre funéraire de Wou léang » sont datées de 145, 148, 151 et 167 ap. J.-C. Elles sont dans une maisonnette au pied du Tsre yunn

Fig. 33. — Archers. Dalle du Wou léang tsre, 145-167 ap. J.-C.

chann, « Mont des nuages violets » à 28 lis au sud de Tsia-siang. Deux piliers sont aussi couverts de dessins ; l'un d'eux porte le nom d'un artiste, Li Ti-mao. L'aspect matériel des dalles est le même qu'au Siao trang chann.

Sur les deux groupes, les sujets sont apparentés et n'ont rien

de funéraire ; il n'y est question ni de mort ni de résurrection. Rien ne légitime la légende faisant de ces dalles l'ornement de chambres funéraires. Un poème de Wang wenn-krao (fin du 2e siècle ap. J.-C.) intitulé *Lou ling koang tiènn fou* « poème du palais de Lou, à la splendeur magique » décrit un palais bâti vers ce temps par Kong, roi de Lou, et mentionne des *roa siang* « figures dessinées » qui correspondent tout à fait aux dalles du Wou léang tsre.

On y voit surtout des légendes historiques ou géographiques, tirées visiblement des « Mémoires historiques » *Che tsi*, ou du « Livre des Monts et des Mers » *Chann raé tsing :* recherche dans la rivière Se de l'urne des Tcheou ; cortèges des astres et de leurs génies ; gens du pays de Poitrines-percées, transportés avec un bâton qui les traverse ; gens du pays des oiseaux à tête-d'homme, des serpents à deux têtes, etc.

Le style des dalles du Wou léang tsre est visiblement plus énergique, plus décoratif, mais moins fin et vivant qu'au Siao trang chann. Les robes sont plus riches, plus pompeuses. L'interprétation artistique est plus éclatante.

Ces pierres sont extrêmement intéressantes encore par les innombrables détails qu'elles contiennent sur la vie intime ou publique du temps ; sur les costumes, les armes, les instruments de cuisine même, les vases, paniers. Nous nous y reporterons souvent pour contrôler telle ou telle forme. Toute personne étudiant l'époque Rann gagnerait à les étudier de près une à une, soit dans les excellents estampages du *Tsinn che souo*, soit dans ceux, médiocres mais authentiques, rapportés par Ed. Chavannes.

Fig. 36. — Bataille. Dalle du Wou léang tsre, 145-167 ap. J.-C.

La stèle de Li wong, datée 171 ap. J.-C., et située à Tchreng siènn (Se-tchroann) est traitée d'une manière beaucoup moins décorative. Le style est étrangement différent de celui du Siao trang chann et du Wou léang tsre : on ne sait s'il faut y voir un faux ou bien un style local très différent du précédent. Le

Fig. 57. — Audience royale. Dalle du Wou léang tsre, 145-167 ap. J.-C.

sujet est un assemblage arbitraire de souhaits de bonheur en rébus : deux arbres liés *liènn li chou*, amour éternel ; épi géant *tsia ro*, abondance et santé ; un homme recevant la rosée *kann lou*, ces mots signifiant aussi « que la chance vous soit douce » ; un cerf blanc *paé lou*, ce qui veut dire aussi « ayez des cen-

taines de chance » ; et surtout le premier exemple du dragon compliqué moderne. Ces genres de souhait d'époque décadente font songer aux Song. Nous conclurons volontiers à un faux.

Toutes les autres illustrations sur pierre sont très parentes de style de celles du Chann-tong, pays de Krong tse (Confucius)

Fig. 38. — Magicien combattant. Dalle du Wou léang tsre, 145-167 ap. J.-C.

et celui qui était le plus éloigné à la fois de la Cour et des nomades du Nord.

Les illustrations sur bronze et les dessins imprimées sur les briques des tombes : monuments, vœux, réceptions, etc., ne sont pas toujours datés de manière authentique : il est possible que leurs attributions soient modifiées par des découvertes

récentes. Il est prudent de ne pas leur accorder, jusqu'à nouvelle précision, une foi entière. Il faut admirer néanmoins les scènes de chasse gravées sur un *si* de bronze du Metropolitan Museum (Pl. 7).

Fig. 39. — Dessin daté 101 ap. J.-C. ; sur un *si* de bronze.

Signalons aussi, d'après le *Tsinn che souo*, un dessin sur le fond d'un *si* de bronze, daté du « 24e jour de la 3e lune de la 13e année Yong yuann » soit 101 après J.-C. Il représente un poisson et une cigogne, dont les noms en chinois (yu-lou) veulent dire aussi « joie » et « chance ». De même plus tard, une chauve-souris (fou) voudra dire « bonheur » (fou).

De même un mouton (yang) servant de phonétique au caractère *stang* « heureuse influence », se voit fréquemment sur des vases ou des briques, tourné vers une fleur qu'il respire (*si*), ce qui donne le mot si-yang, ou *siang* « heureuse influence »,

Fig. 40. — Dessin des Rann, 206 av. J.-C. 220 ap. J.-C. ; sur un *si* de bronze.

souvent avec l'inscription *ta si yang* « mouton de grande joie ».

La simplicité, la vérité de ces figures attestent de l'honnêteté des artistes. Il en est de même, quoiqu'à un moindre degré, des dessins sur brique, non datés, mais attribués aux Rann. Sur la

des Tsrinn en 221-203 av. J.-C. ; soit par Tsraé Loun en 105 ap, J.-C. (par ce dernier, plus probablement).

Les livres (dont il ne reste aucune trace) auraient été gravés sur des baguettes de bambou avant l'invention du papier ; ou bien écrits sur soie avec un bout de bois.

2° LA SCULPTURE DE L'ÉPOQUE RANN

Sauf une statue, aucune sculpture des Rann n'est datée de manière authentique. Il n'est donc pas encore possible de formuler des conclusions certaines sur cet art à l'époque où l'influence bouddhique commençait à peine à se faire sentir.

Cependant, des rares pièces existantes, il se dégage une impression très forte de primitivité, de réalisme pesant et un peu monstrueux, analogue à ce qu'inspire la vue des statues de neige d'enfants bien doués. Certaines statuettes font oublier cette impression par leur esprit, leur vie et parfois leur grâce sincère, mais elles manquent toujours de finesse.

Jusqu'à plus ample informé, il est sage de décrire simplement ce qui est connu :

1° Un groupe attribué à 117 av. J.-C., et placé devant la tombe de Ro Tsiu-ping († 117), général de cavalerie vainqueur des Siong-nou du nord-ouest (Pl. 5 *a*). Ce groupe en granit gris est situé dans la haute vallée de la rivière Wé. Il se compose d'un cheval dont le tapis de selle est dessiné sur le corps avec ses deux sangles (il semble que la selle est d'invention tardive :

a). Cheval au tombeau de Ro Tsïu-ping † 117 avant J. C. - (Miss. Ségalen).

b). Statuettes de bronze, époque Rann. - (Coll. C. T. Loo).

les cavaliers Rann chevauchent à fond, jambes allongées). Il n'y a ni mors, ni bride, mais une plaque étrange sur les yeux et en arrière. La forme est naturelle, simple, fruste, sans interprétation ; effort naïf vers la vérité. Le Siong-nou est couché entre les jambes : tête monstrueuse aux yeux ronds et plats, barbe

Fig. 42. — Statues (gr. nat.), à Tsiu-feou, 1er siècle ap. J.-C.

joignant le poitrail du cheval. De la main gauche il tient un arc, de l'autre une courte pique. L'enfance de la statuaire est visible. Rien ne rappelle l'art grec, ou scythe. On ne voit pas davantage de rapports avec les dessins sur pierre du Chann-tong (qui sont d'ailleurs postérieurs de 4 siècles). Par contre la disposition

pourrait se rapprocher de certains groupes assyriens. Epoque primitive et rude, à coup sûr.

2° Deux statues de pierre, attribuées au I^er^ siècle ap. J.-C., et placées originairement devant la tombe d'un prince de Lou, mort en 86-106 ap. J.-C., à Tsiu-siang prou, dans le Tsiu-feou siènn (Chann-tong) (fig. 42). Transférées en 1794 dans le *jou sio* « école des lettres » du Tsiu-feou. Elles auraient dix pieds de haut et représentent des officiers civil et militaire. L'un s'appuie sur son épée. Ses longues robes sont boutonnées sous le bras droit, comme de nos jours. Le bonnet est bas devant et haut derrière. L'inscription signifie : « officier de la porte du Palais ». L'autre statue porte longue robe et manteau court. L'inscription signifie : « Lou Ting-tcheng, gouverneur de Yo-ngann, des Rann. »

La reproduction du *Tsinn che souo* donne une impression de simplicité naïve et fruste. L'art est dans ses débuts.

3° Deux pierres informes photographiées dans le Ro-nann par Sirèn et reproduites dans l'*Art Classique Chinois* (pl. 101). Leur aspect général rappelle un peu les deux statues ci-dessus.

4° Deux lions ailés, en ronde bosse, vus par Chavannes et Ségalen à l'entrée des sépultures des Wou, à 28 lis au sud de Tsia-siang (Chann-tong). Pièces fort endommagées et difformes (*Art Cl.* p. 102). Citons encore deux lions ailés au Se tchroann.

Si, dans la statuaire de dimensions naturelles ou plus grande que nature, les Rann n'ont rien laissé qui ne fût primitif, leurs statuettes en bronze ou en terre cuite (Pl. 6 *a*) sont pour la plupart, charmantes de vie, de fantaisie simple bien qu'un peu

lourde. Quelques-unes atteignent à la beauté par l'expression intense plus que par la beauté plastique (voir Pl. 5 *b*).

Les animaux, bien qu'épais et pesants sont vrais, simples et vivants. Tel est ce bélier (*yang : siang*) dont le dos s'ouvre pour servir de lampe, et qui est daté de 49 avant J.-C. (fig. 43).

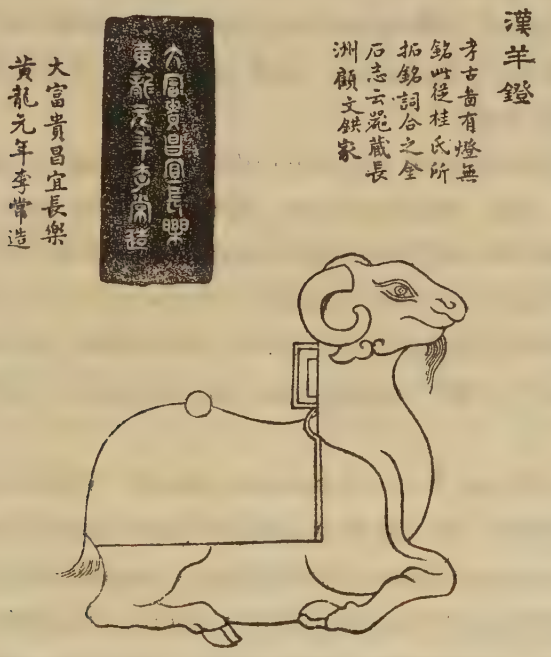


Fig. 43. — Lampe en forme de bélier. Daté de 49 av. J.-C.

Rien dans ces statuettes ne suggère une influence étrangère connue de nous : elles sont l'expression du sentiment populaire même. Mais elles sont nettement primitives ; souvent à peine dégrossies : satisfaisantes pour une époque grossière et rude, non pour une population affinée.

Des ornements ciselés (fig. 58) sont indiqués comme monnaies et sont très influencés par l'art dit scythe ou sarmate.

Les statuettes en jade ou autres pierres dures sont encore inconnues. Depuis le 2e siècle av. J.-C., le jade translucide et gras du Turkestan a remplacé le jade opaque du Ro-nann. On a trouvé des poissons, des cigales, à peine indiqués sur une plaque posée sur la langue du mort : symbole de survie. Des pendeloques de jade ciselé sont attachées à la ceinture, pour leur clair *ling long*.

Le Musée Cernuschi expose enfin un bœuf et un porc de fer massif, qui sont attribués aux Rann, bien que le porc n'ait aucun rapport de style et de conception avec le porc de terre cuite exposé par ce même musée ; ni avec les animaux dessinés sur les dalles du Chann-tong. Cette utilisation du fer est importante à noter : elle marquerait le début de l'âge du fer en Chine.

Notons enfin que l'on ne connaît pas de véritables bas-reliefs de cette époque : les pierres gravées dont nous parlons comme dessins ne sauraient être considérées comme des bas-reliefs.

Des plaques d'or ou de bronze ciselées à jour reproduisant des combats d'animaux, surtout de chevaux, sont nettement copiés des travaux touraniens, comme le démontre M. d'Ardenne de Tizac (*Art Classique Chinois*, pl. 3). Nous donnons (fig. 58) la reproduction d'une de ces pièces désignée sous le nom de *ma pi* « valeur-cheval » et qui, d'après les traditions, auraient été, en effet, des monnaies.

3° ARTS DÉCORATIFS DE STYLE RANN

Les collections et musées d'Occident possèdent de nombreux objets où s'est exprimé l'art décoratif des Rann : vases, lampes, monnaies, ornements de toilette, matériel de tombeaux, etc. La vie entière du peuple s'y dépeint dans un style nettement en rapport avec ce que nous savons des conditions d'existence en ce temps.

Les vases de bronze ont les mêmes lignes et les mêmes ornements que ceux de terre cuite. La forme demeure la même, malgré la recherche d'ornementation dans les objets de luxe.

Il est regrettable que bien peu de pièces soient datées de manière authentique ; ce qui rend difficile le classement par siècle ou par pays.

Vases de terre cuite ou de bronze. — Le seul vase de terre cuite daté est une cruche reproduite par B. Laufer *(Chinese pottery of the Han dynasty)*. Elle porte l'inscription : « contient un teou : pèse quatorze léangs, fut faite dans la 2e année Kann-lou (52 av. J.-C., n° 5). » Elle est faite d'une argile un peu rouge, et n'est recouverte d'aucun vernis ou glaçure. Sa forme rappelle nettement les oinochœ grecques, sauf que dans la plupart des pièces grecques l'anse part du col. — C'est un modèle assez fréquent.

Certains vases sont l'exacte contre-partie des amphores grecques. D'autres, à deux anses élevées s'attachant sur le col (qui

est long et mince) et rejoignant le corps élancé, sont également grecs.

Les vraies formes Rann imitées comme telles par la postérité sont :

FIG. 44 — *Tchong* en bronze. Daté de 35 ap. J.-C.

Les *tchong* à panse piriforme et sans anse, dont nous donnons deux exemples de bronze : un très simple de 35 ap. J.-C. (fig. 44) ; l'autre plus orné, de 126 ap. J.-C. (fig. 45), ils ont un galbe simple et puissant encore très primitif. Le Musée Cernuschi en possède un beau spécimen en poterie vernissée (à glaçure

devenue verte). Nous en reproduisons un autre excellent exemplaire (Pl. 6*b*) de la collection C. T. Loo.

Les *fang rou* ou rou carrés sont caractéristiques (voir fig. 46 et Pl. 7 *a*).

Fig. 45. — *Tchong* en bronze. Daté de 126 ap. J.-C.

Les formes authentiques des Rann sont un peu plus élancées que celles fabriquées plus tard sur leur modèle, surtout sous les Trang et dont un splendide modèle en poterie est reproduit par M. d'Ardenne de Tizac (pl. 78).

Les *si* sont des cuvettes de vingt à trente centimètres de diamètre et de profondeurs variables. Celui que nous reproduisons

Fig. 46. — *Rou* carré, en bronze. Epoque Rann.

(fig. 47) et qui est daté de 135 ap. J.-C., est plus profond que la moyenne. Un autre attribué aux Tsrinn (3e s. av. J.-C.) et exposé au Metropolitan Museum de New-York, a les bords moins élevés (Pl. 7 *b*) : il est orné à l'extérieur de scènes de chasse en incrustation ; et à l'intérieur, de canards et tortues en relief.

Fig. 47. — *Si* cuvette de bronze. Daté de 135 ap. J.-C.

Les *siuann* étaient des bols de bronze. Celui de la fig. 48 est daté de 65 av. J.-C. Il a quatre pouces (env. dix cent.) de hauteur et autant de diamètre. Il ne saurait y avoir de plus grande simplicité, mais l'harmonie de la forme et le petit ornement (qui rappelle un *trao tié*) sont

aussi gracieux que possible (Sa date, 1re an. Yuann-krang, pourrait être aussi 291 ap. J.-C.).

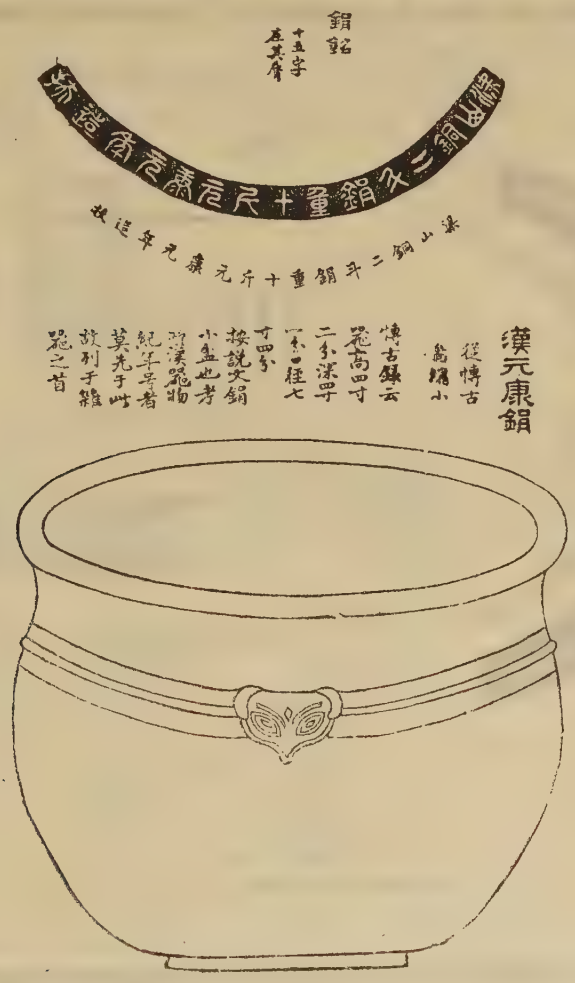


Fig. 48. — *Siuann*, bol de bronze. Daté de 66 av. J.-C.

Les *ting* sont de petits chaudrons à trois pieds, à deux anses et à couvercle. Leur hauteur est d'environ vingt centimètres.

Leur forme a été choisie par le dessinateur des dalles du Siao trang chann (129 ap. J.-C.) pour représenter « l'urne des Tcheou » trouvée dans la rivière Se. Et comme d'autre part, ces

Fig. 49. — *Ting* du temple de Siao tchreng ti, † 6 av. J.-C.

ting ont des inscriptions indiquant qu'ils proviennent de temples impériaux, on peut admettre que leur forme était copiée de l'antiquité (vraie ou fausse).

Le *ting* de la fig. 49 porte l'inscription : « Cuisine de Tchrang-

ngann ; bronze du temple de Siao tchreng : *ting* de 3 *teou*, avec couvercle, n° 1 », or Siao tchreng régna de 32 à 6 av. J.-C. Cette vaisselle de temple était sans nul doute considérée comme très belle. Le *Tsinn che souo* donne plusieurs autres *ting* de temples impériaux qui sont à très peu près semblables, en particu-

Fig. 50. — *Ting* du Kao-miao. 2e s, av. J.-C.?

lier celui du Kao miao (fig. 50) qui remonterait au 2e siècle av. J.-C. On peut en conclure qu'au début de l'ère chrétienne on ne connaissait pas de plus beaux bronzes.

Le *tsoun* est une variété de *ting*, également à trois pieds, mais avec un couvercle en forme de timbale, les anneaux soudés sur

la panse étant suspendus par une chaîne à un joug portant lui-même au centre un anneau. La pièce que j'ai vue n'est pas datée (fig. 51).

Les *fang teou* sont des boisseaux carrés dont la ligne est nettement celle des autres vases.

Fig. 51. — *Tsour* des Rann.

Les *tsiao teou* sont des casseroles ou poêles à trois pieds, munies d'un long manche. Celle qui est reproduite est datée de la 1re année Yuann-krang : soit 65 avant J.-C. ; soit 291 après J.-C.

Les *léang* sont des mesures ou boisseaux (fig. 53).

On voit à quel point, soit en terre cuite, soit en bronze, les formes sont simples, primitives même, et toujours celles de vases réels, même pour les temples impériaux.

Fig. 52. — *Tsiao teon*, poelon daté de 65 av. J.-C. ou 291 ap. J.-C.

L'ornementation n'existe pas, sauf la tête qui tient entre ses dents l'anneau servant d'anse, et qui, déformée, pourrait être le *trao tié*.

D'une part, les pièces authentiquement datées présentent d'indéniables caractères de primitivité. D'autre part, aucune des

pièces très ornées, quoique encore simples de forme, qui sont attribuées aux Rann (et aux Tsrinn), n'est authentiquement datée, soit par le terrain, soit par inscription.

Fig. 53. — *Léang*, mesure des Rann.

Certains vases splendidement incrustés de malachite et d'argent, comme celui de la Pl. 7 *a*, sont évidemment de style Rann : mais ont-ils été faits à l'époque Rann ou plus tard ?

D'autres pièces, également incrustées d'argent, à décor fin, gravure délicate à l'extérieur, animaux très étudiés, en relief à l'intérieur comme le *si* (Pl. 7 *b*) ont été attribuées à la dynastie Tsrinn (222-206 av. J.-C.) parce qu'ils n'étaient pas aussi lourds et simples que les Rann. Mais il est admis que la filiation des

styles procède du lourd au léger ; du puissant mais pesant, au puissant mais affiné. Pourquoi, sans date authentique, ces filiations de l'affiné au pesant ?

D'après Laufer, enfin (cité par d'Ardenne de Tizac : p. 306, 307), les quelques poteries datées que l'on possèderait remonteraient toutes plus haut que le 1er siècle ap. J.-C. Après cette date, les poteries ne porteraient plus d'inscription. Ne peut-on pas admettre que, précieuses jusqu'alors, elles ne le sont plus quand le bronze est devenu d'usage courant ? Dès lors, comment n'aurait-on pas, pour les Tsrinn, des pièces portant sur l'argile des précieuses poteries, des ornements de même style et de même finesse que sur les bronzes ?

C'est évidemment là un nouveau problème de l'art chinois : les trouvailles futures le résoudront. Signalons seulement que l'inscription « Tsrinn » s'il n'y a pas d'autre date, peut indiquer aussi bien la dynastie du 3e siècle av. J.-C., que les trois dynasties fort riches que les Tibétains, au 4e siècle après J.-C., fondèrent au Chenn-si, sur l'ancienne capitale des premiers Rann : celle de Fou Tsiènn (350-394), celle de Yao Tchrang (383-417) ; celle de Tsri-fou Kouo (383-431).

En ce qui concerne la matière des poteries Rann, signalons que les plus anciennes sont nues, sans glaçure ni ornement (ce qui n'indique pas un grand raffinement). Puis, à une date qui n'a pu encore être précisée, on inventa une couverte, une glaçure à l'oxyde de plomb qui devait être dorée à l'origine, mais que l'oxydation a rendue verte ou irisée. Il semble que cette invention ne remonte pas plus haut que l'ère chrétienne, les

poteries du Ier siècle av. J.-C. étant nues. Plus tard encore, et peut-être après les Rann, on inventa un enduit kaoliné, premiers essais lointains de la porcelaine. Le Musée Cernuschi expose deux pièces de ce genre qu'il dénomme « poteries dérivées de l'époque Han » et dont la silhouette, d'ailleurs, n'est pas typiquement Rann.

Fig. 54. — *Teng*, lampe datée de 13 av. J.-C.

Objets divers de style Rann. — Parmi les objets appartenant à ce temps, se trouvent beaucoup de lampes. Les collections européennes ne s'en occupent pas encore. Le *Tsinn che souo* donne la reproduction de plusieurs genres : 1° de petits bassins ronds de 0,15 cent. de diamètre et 1 à 2 cent. de profondeur appelés *Tchreng tchou prann* « bassins à recevoir des mèches ». Le vol. 6 donne un exemple daté de 54 av. J.-C., et marqué « bronze du

a

b

a). ***Fang rou*** incrusté de malachite, attribué aux Rann. - (Anc. coll. M. Bing).
b). ***Si*** incrusté d'argent, attribué aux Tsrinn. - (Métropol. Mus. New-York).

Palais des Chars » ; 2° les *teng* « lampes » sont des petits plateaux sur pieds, ou dans le corps d'un animal (fig. 43). Le *Tsinn che souo* représente un plateau à bords droits au centre duquel s'élève, à la hauteur des bords, un tube : le tout monté

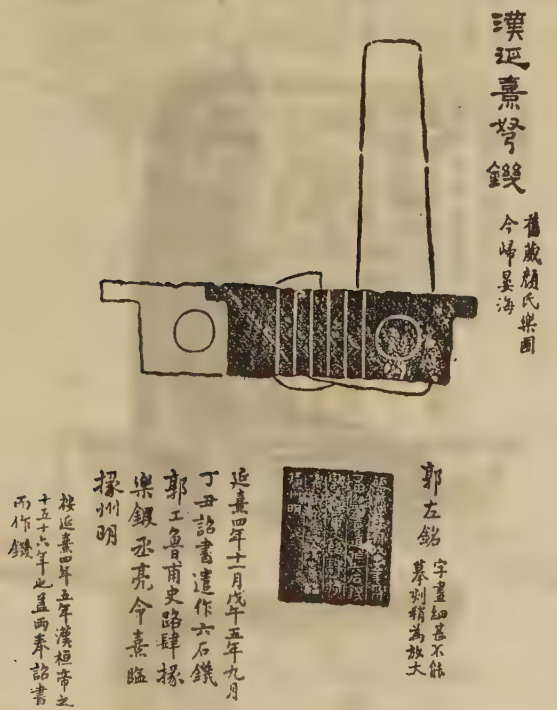


Fig. 55. — *Nou tsi*, détente d'arbalète en bronze, datée 161 ap. J.-C

sur une griffe d'oiseau posée sur un pied. L'objet est daté de 13 av. J.-C. (fig. 54).

Les *wou nao* « cymbales de danse » sont des boules aplaties et à claire-voie montées sur une poignée.

Des ferrures d'essieu, des agrafes de ceinture *taé keou*, etc.,

sont encore attribuées à ce temps : des clochettes pareilles à celles du bétail suisse, etc.

Armes. Les pièces les plus nouvelles sont des détentes d'arbalètes *Nou tsi* : elles ne portent guère d'ornements, mais ont pour la plupart des indications de période (qui toutefois peu-

Fig. 56. — *Kouo*, lame à fanon des Rann.

vent parfois être communes à plusieurs dates). Les plus anciennes connues ne remontent pas plus haut que le début du 2e siècle après J.-C. Celle reproduite ici (fig. 55) date de 161 ap. J.-C. Le Musée Guimet en possède un beau spécimen. Trois modèles sont connus : l'un à détente inférieure ; l'autre plus simple, à détente supérieure (fig. 56) ; le troisième dépassant

en haut et en bas. On voit des arbalètes sur les pierres gravées du Wou léang tsre et du Siao trang chann (fig. 35).

Les lances (fig. 56) sont uniquement du modèle « à fanon » *kouo* et ne se distinguent pas de celles attribuées aux Tcheou et aux Chang (fig. 16). Un dessin de Wou léang tsre (fig. 36) montre une de ces lances employées avec un manche très court, comme un coutelas.

Les épées sont également simples et, de forme, ne se distinguent pas aisément de celle attribuées aux Tcheou (fig. 13).

Fig. 57. — Monnaie du 2e s. av J.-C.

On s'étonne qu'aucune arme de fer n'ait été retrouvée. Ou bien le fer n'était pas encore connu et les animaux de fer massif attribués à ce temps seraient d'une autre période : ou bien il était connu et il y a dans le fait qu'il n'ait pas été trouvé d'armes un hasard surprenant, étant donné le nombre d'objets de tous genres que nous possédons. Le bronze, en tout cas, était plus employé pour les armes puisque nous en avons des preuves. L'âge du fer commençait à peine.

Les *monnaies* sont de plusieurs modèles :

1° *Trong tsiènn* « dixième d'once en bronze ». Ronde avec un trou carré (soi-disant le Ciel rond enveloppant la Terre carrée) ; avec des inscriptions en relief.

Les plus anciennes, attribuées aux Tsrinn et à Wou-ti (140-86

av. J.-C.), portent les mots *pann léang* « une demi-once ». Le diamètre était de deux cent. environ (fig. 57).

Wou-ti (140-86 av. J.-C.) ordonna de fondre ces pièces et d'en frapper de nouvelles, pesant trois 24e d'once et marquées de ce poids : *sann chou* « trois *chou* ». En 118 av. J.-C., il fit fondre de nouveau la monnaie et fit frapper des pièces de cinq *chou*, marquées de ces deux mots.

Fig. 58. — *Ma-pi*, valeur-cheval des Rann.

2° Les *pi* « valeurs ». Selon la tradition, Wou-ti (140-86 av. J.-C.) en frappa de plusieurs sortes. Il dit d'abord : « au ciel, il n'est rien de pareil au dragon ; sur la terre, rien de pareil au cheval ; pour l'homme, rien de pareil à la tortue divinatoire ». Il fit donc, en argent, des pièces rondes avec un trou rond, ornées d'un dragon, pesant huit onces et valant 5.000 pièces de cinq *chou ;* ce furent les *long pi* « valeur-dragon ». Les pièces d'argent carrées avec un trou carré, ornées d'un cheval, pesant huit dixièmes d'once et valant 500 pièces de cinq *chou*, furent appelées *ma pi* « valeur-cheval ». Les pièces rectangulaires à trous rectan-

gulaires et abattus pesant un peu moins de cinq dixième d'once et valant 3oo pièces de cinq *chou*.

Mais on n'a jamais retrouvé ces pièces légendaires.

Fig. 59. — Miroir de bronze. Époque Rann, 206 av. J.-C., 220 ap. J.-C.

Par contre, on possède quelques petites plaques ou ornements de bronze, ciselées à jour : l'une représente une jument que son poulain mordille sous un arbre qualifié de *reng* « torturé,

déformé », c'est-à-dire simplifié (fig. 57). On les appelle *ma-pi* « valeur-cheval », sans préciser s'il s'agit d'une monnaie, d'un ornement, ou peut-être d'un sauf-conduit impérial comme les Mongols en donnaient. Aucune date ne précise cette attribution qui demande à être vérifiée. Mais la parenté de ces objets avec l'art sarmate ou touranien est éclatante : nous en avons déjà parlé pour la sculpture. Le modèle de la fig 58 est cependant différent des pièces que H. d'Ardenne de Tizac reproduit (*Art classique*, pl. 3) et le style se rapproche beaucoup de celui des dessins sur pierre des Rann. Il s'agirait, non d'une copie, mais d'une inspiration.

Miroirs (*tsing*). — Pour la sculpture, nous avons déjà fait remarquer qu'aucun miroir ancien n'est daté authentiquement ; ils sont attribués aux Rann, par analogie de style, car quelques-uns rappellent de loin les dessins authentiques du temps. Il en est peu cependant dont la matière ne soit singulièrement plus raffinée que celle des objets Rann authentiques. La tradition historique et légendaire veut ainsi qu'on attribue des pièces fines à une époque barbare encore. Pourquoi Rann plutôt que Tsinn ou Wé ?

Le style dans beaucoup de cas n'a aucune parenté avec celui des dessins sur pierre ; il a une souplesse, un fini, une adresse qui témoignent d'une technique bien supérieure. La présence fréquente de grappes de raisins sur des sarments en rinceaux, parfois d'enfants nus ou de vols d'oiseaux, fait penser à quelque démarquage de frises grecques. Ce ne sont

pas là des produits d'artistes locaux. Sur certains, même, les costumes sont mal faits : le bonnet antique devient un peigne à l'espagnole. Une inscription s'enroule qui se lit souvent ainsi : « Un tel a fait ce miroir : que les Barbares des quatre régions se soumettent, apportant beaucoup de félicité à l'état ! Que notre peuple apaise les esclaves barbares et éteigne l'univers, retournant au temps de la brise amoureuse et de la pluie des caresses ! Que les céréales abondent et que nous puissions atteindre un bonheur céleste ! »

Ou bien encore : « Un tel a fait ce miroir en un jour et une lune favorable et de bonne clarté : il en est peu dans l'univers. Gravé pour garder entièrement et protéger perpétuellement les deux parentés, les petits-fils et fils dans la grande chance et le bonheur... »

Des fouilles opérées au Japon en 1916 en ont fait retrouver dans des « shellmounds » des Yamato qui chassèrent des îles les anciens habitants. L'un d'eux (voir fig. 59) est reproduit à quelques détails près dans le *Tsinn che souo*. Le char qu'il représente est bien celui des pierres gravées du Wou léang tsre. Les personnages pourraient être Tong-wang Kong et Si Wang-mou, magiciens mythiques. Ce miroir serait peut-être de la fin des Rann (ou des Tsinn et Wé ?).

L'emploi de ces objets comme simples miroirs est encore discuté. H. d'Ardenne de Tizac reproduit (*Art classique*, p. 210) l'opinion de ceux qui leur donnent un usage rituel. Mais lequel ? On s'appuie sur le fait que de nos jours ce sont des ustensiles magiques : les jeunes mariées, dans certaines provinces, au

Tsiang-sou en particulier, le suspendent à leur ceinture soi-disant pour écarter les mauvais esprits ; en réalité, par suite de la tradition antique qui le faisait porter en tout temps aux femmes (voir Doré, *Rech. sur les su.* 1911, p. 34).

Ils servaient à coup sûr comme miroirs avant le 10e siècle de notre ère, car sur une peinture Trang de ma collection (voir Pl. 17 *b*) on voit une dame arrangeant ses cheveux en se regardant dans un de ces miroirs.

J'ai retrouvé dans les poésies des Trang un double quatrain composé par l'empereur Ming Roang-ti (712-766) lui-même. J'en traduis mot à mot trois vers :

« J'ai fait fondre aujourd'hui ces miroirs en souvenir des Mille-Automnes. Leur éclat non pareil est fait de cent métaux mêlés. — Et je veux les donner à tous mes dignitaires, — afin que chacun d'eux, y cherchant son image, puisse y voir à jamais la pureté de son cœur. (Trang Che, ts. I, p. 8). »

Un passage d'un conte du *Leao tchaé tche y*, écrit au 17e siècle (Roann-niang : ts. 9) veut que, dans ces anciens miroirs, on puisse voir les esprits *li kroé*. Dans le lamaïsme tibétain, un miroir *mélong* placé sur l'autel symbolise soleil ou lune : des exorcismes y font apparaître divinités ou démons. Au Japon, dans les temples Shinto, il y a un miroir métallique sur l'autel. (l'antique doctrine chinoise, le taoïsme, s'appelait autrefois chenn-tao ; en japonais shinto).

Laques (*tsri*). — Les fouilles pratiquées dans la Corée Septentrionale par le gouvernement japonais, depuis une dizaine

d'années, sur le site de sous-préfectures établies par les Rann, ont amené la découverte dans des tombeaux et dans la ville, d'objets en laque qui dateraient des Rann. La mission Kozloff en a découvert d'analogues dans les kourganes (tours, en turki) de la Mongolie du Nord.

Les objets sont de deux sortes : bois laqué et tissu épais laqué. Le fond est rouge ou noir. Les ornements : personnages, animaux, etc. sont en rouge, noir, vert, jaune. Il y a des petites tables, des bols, plateaux, coffrets à toilette avec miroir, peigne, épingles, boîtes à fard, etc. Les ornements sont très fins, linéaires avec courbes et points ; les personnages sont mythiques (lièvre pilant dans son mortier au palais de la Lune) ; les fleurs sont finement dessinées. On se trouve en présence d'un art très affiné (voir *Art classique*, pl. 69 *a*).

Selon l'histoire, une bande d'aventuriers chinois aurait fondé à Hpyen-yang un Etat qui fut conquis en 108 av. J.-C. par une expédition chinoise, et divisé en quatre sous-préfectures presqu'aussitôt perdues. Hpyen-yang fut la forteresse d'un chef de bandes jusqu'en 237 ap. J.-C., sous les « Trois royaumes » où le nord de la Corée fut de nouveau conquis, pour peu de temps.

Broderies. — Dans les kourganes de la Mongolie du Nord, la mission Kozloff a découvert un tapis brodé datant de l'époque Rann et représentant un « moose » ailé attaqué par un tigre ailé. S'agit-il de l'art des blonds Wou-soun, des roux Tsié-tsia-se, des bruns Siong-nou ? C'est à coup sûr de cet art dit scythe ou sarmate, non de l'art chinois, encore moins du style Rann,

même s'il était prouvé que cette pièce superbe n'avait pas été brodée sur place, sous la tente, mais venait des ateliers chinois. *L'Art Classique Chinois* (pl. 8) en donne une reproduction où les curieux pourront voir qu'il ne s'agit pas là de l'art chinois ni du style Rann qui nous occupent.

Fig. 60. — Palais Rann. Dalle du Wou léang tsre, 145-167 ap. J.-C.

4° ARCHITECTURE DE STYLE RANN.

De cette époque lointaine, il ne subsiste aucun monument de pierre, duquel en conséquence il soit possible d'admettre une

上層畫樂舞之事

下層為庖厨之事中層車馬之事不錄

Fig. 61. — Cuisine et cuisinière Rann. Dalle du Wou léang Tsre
145-167 ap. J.-C.

authenticité entière. Le *Y trong tche*, grande géographie, attribue à ce temps des tours de briques et bois ; il est peu probable qu'elles soient ce qu'elles ont été, sans remaniements ni reconstructions.

Mais nous avons des dessins du temps reproduisant des palais et des maisons. Nous avons aussi des reproductions réduites, en terre cuite, de maisons, palais, tours, puits, etc. Ce sont là des sources d'une information moins douteuse qui permettront de contrôler ce qui est attribué aux Rann, de mieux comprendre aussi les documents littéraires.

Les palais semblent avoir été surtout de grandes salles ouvertes ; à toitures presque plates, de silhouette droite, sans angle relevé. Le toit « à la chinoise » n'est donc pas une tradition antique, le souvenir de la tente aux pointes relevées par les poteaux, comme on l'a dit. Il n'est pas certain d'ailleurs que les Chinois aient connu la tente : leurs traditions le nient.

Des statues soutenaient certaines parties de l'édifice. Des animaux étranges étaient placés sur les arêtes du toit, comme de nos jours, pour écarter les mauvais esprits (voir fig. 60).

Les maisons étaient très simples : toitures à faible pente, à arêtes droites, portées par la charpente ; les murs remplis par des panneaux de bois ou sans doute du torchis. D'après le modèle du Musée Cernuschi, une logette, sorte de lanterneau, ornait parfois le sommet. Nous représentons ici (fig. 61) une cuisine avec la cuisinière et la maîtresse de maison. (Sur le registre supérieur, des jongleurs et acrobates).

Des maisons plus complexes devaient exister. Le Musée Cer-

nuschi possède un petit édifice en terre cuite ; à deux tours ; à panneaux sans doute ajourés ; ornée d'une tête de cerf géante. Il s'agit peut-être d'une imitation traditionnelle de la fameuse « Tour des Cerfs » *Lou traé* du 12e siècle av. J.-C. dont nous avons parlé.

Les tours ou miradors *tsiue* faisaient partie de la défense des villes, une à droite et une à gauche de la porte d'entrée, derrière la palissade ou le mur de protection avancée. Le Musée Cernuschi possède une admirable réduction en terre cuite qui montre l'enchevêtrement de la charpente, et les balcons avec leurs guetteurs. C'était là des *tsiue*, non des *traé* (voir Pl. 8).

Les murailles de défense, en partie la Grande Muraille, *Wann li tchrang tchreng* « le mur long de dix mille lis », étaient des parties essentielles de l'existence. Construites en terre battue, parfois à revêtement de briques grises, elles n'ont pas survécu dans leur aspect antique. La Grande Muraille, dont diverses portions avaient été bâties dès le 4e siècle av. J.-C., fut jointe de manière continue par les Tsrinn, en 214 av. J.-C., depuis la mer (à Chann-raé koann) jusqu'à la région des Ordoss et la ville actuelle du Lann tcheou, d'où partit un siècle plus tard la muraille de balles de roseaux et d'argile que plusieurs voyageurs (Ch. E. Bonin en 1900, Aurel Stein en 1908, Lecocq, etc.) ont retrouvée ensablée au-delà de Toun-roang et de Cha-tcheou. Le tracé de la Grande Muraille n'a pas varié : mais donner une reproduction de son aspect moderne serait fausser l'esprit du lecteur.

Des tombeaux, il ne reste que des tumuli, vastes monticules de terre sans forme architecturale.

Des ponts de pierre assez nombreux sont indiqués par le *Y trong tche* comme datant des Rann.

Le *Y trong tche* cite fréquemment des tours, encore existantes et datant des Rann. Elles s'appelaient encore *traé* « terrasses ». On ignore leur usage réel : observatoires ou monuments de plaisance, telles seraient, au Tche-li : 1° *Wang raé traé* « tour pour admirer la mer » à l'est de Lou-long siènn (Tiènn-raé tao) ; bâtie par Wou-ti (140-86 av. J.-C.). 2° Une autre de même nom au nord-est de Tsrang siènn (Tiènn-raé tao). 3° Une autre de même nom, au nord-est de l'ancien Roé siènn (Laé-tcheou fou : Chann-tong), à 80 lis de l'ancien Ping tcheou ; elle était déjà bâtie en 220 av. J.-C. quand Tsrinn Che roang-ti la visita. 4° *Liu tsiou traé*, au nord du Jenn-tsiou siènn (T'iènn-raé tao). 5° *Cha tsiu traé*, au nord-est du Ping-siang siènn (Ta-ming tao).

Dans le Tsiang sou, le *Ya tsri traé* « tour de la colère réfrénée » bâtie par Tsrinn Che roang-ti ; le *Rann Kao tsou Kou che* « ancienne maison de Kao tsou des Rann » à Prei, etc.

La tradition, en partie légendaire, en partie historique, décrit les merveilles architecturales de chaque règne.

Ainsi Tsrinn Che roang-ti aurait fait rebâtir à sa capitale Siénn-yang (Chen-si ; à l'ouest de Tchrang-ngann) tous les palais des rois dépossédés : 270 groupes d'édifices splendides. Pour lui-même il se bâtit un palais immense : la salle du Trône s'appelait A-fang (anc. pron. A-prang) « Ah ! quelle maison ! » ;

elle mesurait trois mille pieds (870 m.) de l'est à l'ouest, et 500 pieds (145 m.) du nord au sud. Des bannières hautes de 50 pieds (14 m. 50) pouvaient aisément y être dressées.

Des châteaux-forts existaient. En 193 après J.-C., Kong-soun Tsrann, roi de Yènn, fit construire près de l'actuel Y siènn (Pao-ting tao ; Tche-li) une forteresse dont le donjon était haut de plus de cent pieds (29 mètres), avec d'innombrables tours et des portes bardées de fer ; entouré de dix cercles de murailles et de fossés alimentés d'eau par une rivière. Tout fut démoli un an après. Les lignes des remparts et du fort se distinguent encore.

La légende veut que le tombeau de Che roang-ti de Tsrinn au Li chann (2 lis à l'est de Linn-tong siènn, région de Tchrang ngann), ait contenu d'innombrables merveilles : rivières de mercure coulant sans arrêt ; table de bronze servant de plancher ; joyaux représentant villes et montagnes ; puissantes arbalètes automatiques, etc. Le tombeau fut vidé en 206 av. J.-C.

Les empereurs Rann eurent aussi leurs tombeaux, puissants tumuli, vidés en plusieurs reprises des objets que l'on y aurait enfouis avec le corps.

Il faut espérer cependant que des monuments de pierre auront pu subsister et seront peu à peu reconnus par des chercheurs avisés. Le style architectural des Rann une fois bien établi, on en découvrira sans nul doute des exemples survivants, mais encore ignorés, comme la connaissance de nos styles anciens a permis de reconnaître des parties d'édifice jusqu'alors méconnues.

CHAPITRE IV

STYLES TSINN ET WE

(DU 3e AU 7e SIÈCLE APRÈS J.-C.)

Pendant cette période, l'expression artistique est régie par deux faits de grave importance : le Bouddhisme couvre de temples le pays entier ; les Barbares sont les maîtres de toute la Chine du nord.

Le peuple doit renoncer à son idéal Rann d'aristocratie littéraire. Il lui faut adopter contradictoirement l'idéal de puissance physique et militaire des simples nomades, et l'idéal de renoncement au monde du Bouddha. Les énergiques et les physiques adoptent le premier (200.000 familles chinoises vivaient chez les Siong-nou) ; les lettrés et les rêveurs, le second. Il en a été de même en Europe pendant le Moyen-Age. L'art dès lors ne vise pas à la vie, mais à une impression d'au-delà, de calme supra-terrestre ; les statuettes sont élancées : les formes sont moins lourdes.

Les Rann, détrônés à Lo-yang par la famille Tsrao, qui fonde une première dynastie Wé en 220, se réfugient au Se-tchroann, pendant que les Wou règnent sur le sud-est et le sud.

Rann fut détruit en 264 par Wé, qui fut détruit par un nouveau parti, Tsinn, en 265. Wou fut conquis en 280 par Tsinn désormais seul, d'abord à Lo-yang, puis à Tchrang-ngann. Un prince Rann fonde en 311 une dynastie Rann, mêlée de Siong-nou (Huns), dans le nord, pille Lo-yang et Tchrang-ngann, mais est battu par les hordes mandchoues Tro-pa Siènn-pi établies au Chann-si nord. Les Tsinn en 318 se réfugient à Nanking. Le nord de la Chine est alors conquis par un général Siong-nou (hun) nommé Che-lo, qui se dit en 330, empereur d'abord de Rann, puis de Tchao ; gêné toutefois par les mandchous Wouroann de Yènn occupant Péking. Les Tro-pa Sienn-pi, en 386 descendent du Chann-si et prennent le nom de Wé. La région de Tchrang-ngann était occupée par des Tibétains ou tangoutains qui fondèrent trois dynasties Tsrinn différentes : 358 à 394 ; 383 à 397 ; 383 à 491 ; dynasties assez puissantes en contact avec le Turkestan.

Bientôt, et pendant plus d'un siècle, le Nord sera dominé par les Wé (386-557) auxquels il faut joindre les Tsri du Nord (550-557) et les Tcheou du Nord (557-581). Le Sud est successivement régi par quatre dynasties : Song (420-478) ; Tsri du Sud (479-501) ; Léang (502-556) ; Tchrenn (557-588).

La Chine enfin se réunit sous la dynastie Soé (Souei, Swei : 589-618).

Le Bouddhisme se développa et fut officiellement protégé dans le nord par les Barbares ; il fut accepté dans le sud par les Chinois. Les fameuses grottes de Yunn-kang au Chann-si nord furent commencées en 454, et terminées à la fin du

5e siècle. Les non moins fameuses grottes de Long-menn, au Ro-nann sud, furent commencées en 500 (les Wé avaient leur capitale à Lo-yang depuis 494). Autour de Nanking, où régnaient les Tsinn et leurs successeurs, rien d'analogue n'existe.

Les Wé étendaient leur royaume jusqu'au Turkestan d'où ils firent venir prêtres, artistes et ouvriers avec le mélange hindou-gréco-asiatique dominant alors au Turkestan : la statuaire est cependant surtout grecque. Mais le génie national prévalut vite : l'assimilation fut très rapide. Les œuvres, encore grécisantes à Yunn-kang, sont, à Long-menn, nettement chinoises. L'art était surtout religieux. Or, de 512 à 516, l'on dénombra plus de 13.000 temples bouddhiques dans le Nord seulement. Les artistes eurent donc suffisamment de commandes pour exercer leurs talents.

Au sud du Yang-tse tsiang, les différentes provinces formaient autant d'états indépendants, tandis que la dynastie officielle chinoise occupait seulement la région de Nanking. Il reste peu de chose pour donner une idée de ce que les arts du sud pouvaient être à cette époque. Il dut y avoir une certaine influence de l'Indo-Chine et de l'Inde, car déjà un commerce maritime important avait lieu de Canton (peut-être déjà de Rang-tcheou, alors Kan-fou) et de Tsiuann tcheou avec l'Inde et même le Golfe Persique.

L'époque Wé restera la grande époque de la sculpture chinoise. Mais il faut ajouter que c'est d'elle que datent les plus anciennes peintures chinoises en notre possession. Sous les Wé,

les pagodes *tra* remplacèrent les anciennes tours, *traé*. Les arts décoratifs semblent, par comparaison, négligés : bronzes et joyaux sont rares, peut-être parce que l'on attribue aux Rann ce qui devrait être rendu à cette époque.

L'immense majorité de la production artistiques des Tsinn et Wé est bouddhique, surtout en statuaire que les Rann ignoraient ou n'appréciaient pas.

Signalons enfin qu'aucune arme de bronze n'est attribuée à cette époque : le fer était enfin d'usage général.

1° PEINTURE DE STYLES TSINN ET WÉ.

Les plus anciennes peintures chinoises actuellement connues datent de cette période. Nous avons quatre groupes de petits tableaux, hauts de vingt-cinq centimètres sur trente-sept à quarante. Ces quatre groupes sont attribués à Kou Kraé-tche (Tchrang-krang ; Rou-treou) qui vécut vers la fin du 4e siècle ou le début du 5e siècle (son nom est mentionné en 364 et il vécut 62 ans).

Le premier rouleau, qui est au British Museum, comprend une série de scènes historiques. L'une représente un souverain assis au bord d'un lit sur lequel une dame est étendue. Une autre scène montre une dame à sa toilette, entourée de suivantes. (Voir pl. 9). Dans une autre, la dame d'honneur Fong (future épouse de Sing, roi de Tchong chann) protège l'Empereur Yuann-ti (48-32 av. J.-C.) contre un ours.

全刻顧愷之畫關里行教圖

石高漢尺三尺寸廣三尺寸在曲阜 聖廟

Fig. 62 — Krong tse et son disciple Yénn Roé ; attribué à Kou Kraé tche, 4e s. ap. J.-C.

Le deuxième rouleau est au Metropolitan Museum of Arts à New-York. Il représente un paysage intitulé « les collines de Koé-tsi » (dans le Tcho-tsiang). Il porte le sceau de Traé-tsong (627-650).

Le troisième, intitulé *Lo chenn* « l'esprit de la rivière Lo », se trouvait dans la collection du vice-roi Toann Fang. Il illustre certaines scènes d'un poème ayant le même titre, écrit par Tsrao Tche sous la dynastie Rann.

Le quatrième rouleau est au Japon.

On attribue également à Kou Kraé-tche un portrait de Krong tse et de son disciple Yenn Roé (fig. 62). Il a été gravé sur pierre en 1118 et se trouve au tombeau de Krong tse à Tsiu-feou.

Tous ces tableaux sont d'une beauté noble singulièrement frappante dans leur simplicité soignée. Il n'y a rien en eux de primitif ou même d'ancien : leur composition et leur exécution sont également raffinées. En fait sous les Song seulement nous retrouverons la même grâce de trait, la même délicatesse de touche et le même charme. Les plis des robes sont traités de manière large et simple, d'un pinceau énergique, et donnent une impression de grandeur. Le paysage représente un groupe de collines élevées à gauche au-delà d'une vallée sombre. La pente, rapide vers la droite, se termine en bas promontoires qui s'avancent sur l'eau calme. Des collines basses forment le fond. La perspective ici correspond à nos règles et donne une remarquable impression de distance. Il semble bien que le paysage soit peint pour sa beauté spéciale, et non, comme pour les tableaux Song, afin de suggérer une idée poétique.

La surface entière de ces précieuses reliques est sombre et comme fumée. Les couleurs en sont tellement atténuées que l'on ne saurait dire si elles étaient vives ou pâles autrefois. La soie sur laquelle elles sont peintes est rude et forte.

Ces chefs-d'œuvre ont une maîtrise qui laisse loin derrière elle les dessins encore primitifs des Rann ; ils prouvent que la peinture avait depuis longtemps cessé d'être dans ces débuts. Une technique étrangère, hindoue plutôt, s'y révèle peut-être en quelques points. Mais elles sont très chinoises. Et cependant Kou Kraé-tche, bien que classé parmi les « Quatre Sages » *se cheng*, n'aurait pas été, d'après la tradition, le meilleur peintre de son temps. Lou Tann-wé (com. du 5e siècle) et Tchang Seng-you (6e siècle) avaient une bien plus grande réputation.

Parmi les noms cités dans cette période, et dont les œuvres seront peut-être découvertes, les plus connus sont :

Au 4e siècle : Wang Si-tche (321-379 ap. J.-C.) et son fils Wang Siènn-tche (344-388) qui utilisa « un papier de chanvre blanc » ; Wé Sié qui employa un papier tendu de fils de soie.

Au 5e siècle : Mao Roé-yuann et son frère Mao Roé-siou, élèves de Kou Kraé-tche ; Yang Tse-roa ; Siou Linn ; Yang Tsi-to ; Linn Cha-roé ; Li Ping.

Au 6e siècle : Tsrao Tchong-ta ; Tchann Tse-tsiènn ; Tong Po-yènn ; Yang Tsi-tann ; Wou Cheng ; Trao Rong-tsing ; Tsia Fo-tro ; Ma-lo-pouti (Mara-bodhi) ; Trann-mo-kou-tcha.

Sié Ro, au 5e siècle, écrivit un court ouvrage sur les principes de la peinture, le *Kou roa prou lou*, reproduit dans le *Tsié tse yuann*. Il conclut que toute peinture doit être jugée d'après six

principes : 1° *Tsri yunn cheng tong* « l'action du souffle et le mouvement vital ». 2° *Kou fa yong pi* « les lois des os indiqués par le pinceau ». 3° *Yng wou siang sing* « l'apparence extérieure correspondant au sujet ». 4° *Soé leï tchoann tsraé* « couleurs spéciales suivant les classes ». 5° *Tsing yng wé tche* « règlement des plans et position des rangées ». 6° *Tchoann mo y sié*, « Touche spéciale transposée de l'écriture ».

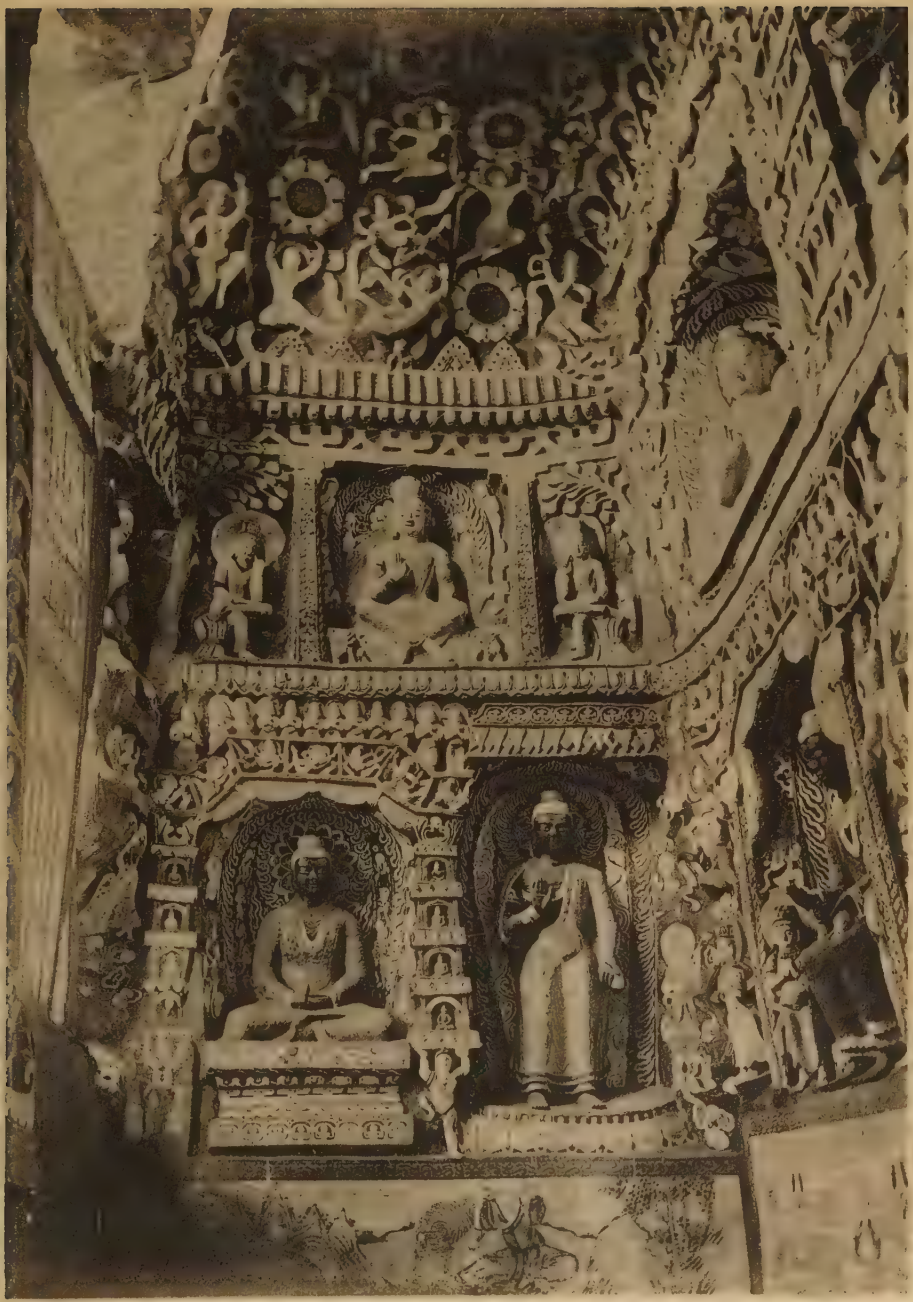
Fig. 63. — Stèle datée de 554 ap. J.-C. à Y-tou siènn

Il est difficile de juger toute une époque sur quelques œuvres d'un même artiste. Mais l'existence seule d'une beauté de conception et d'exécution comme celle révélée par les peintures de Kou Kraé-tche est la preuve que l'art pictural chinois est délivré des tâtonnements de ses débuts : il est déjà en possession de ses moyens.

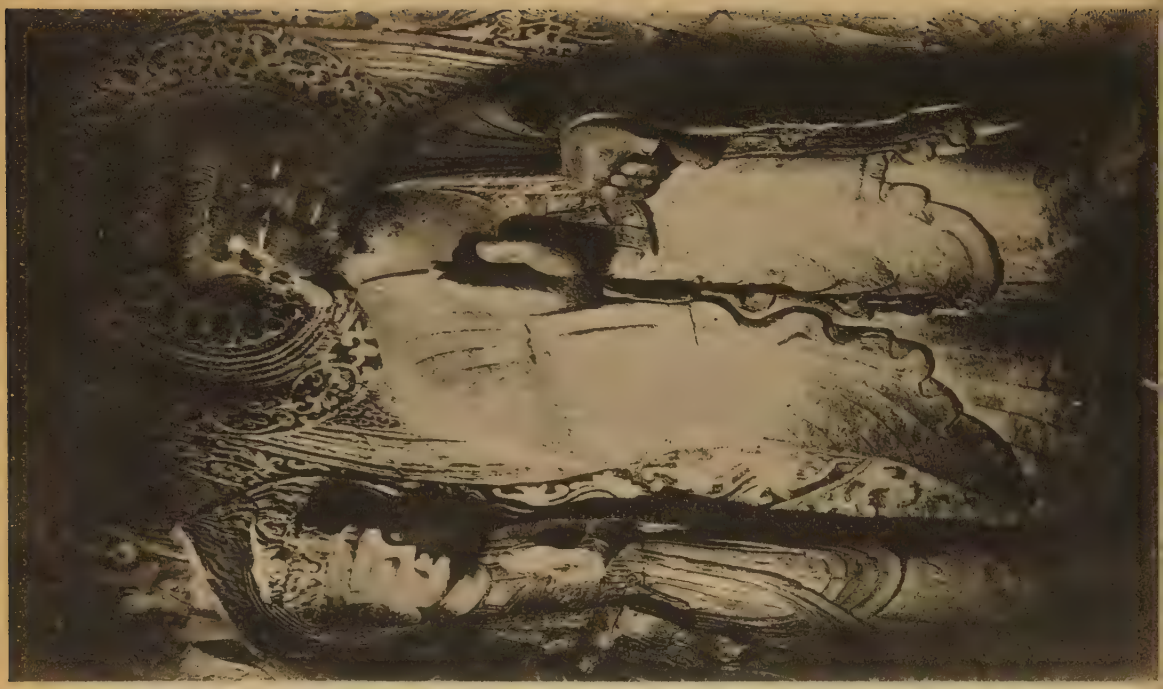
Nous avons encore, pour connaître l'art pictural des Wé, quelques dessins authentiques sur pierre parmi lesquels il est

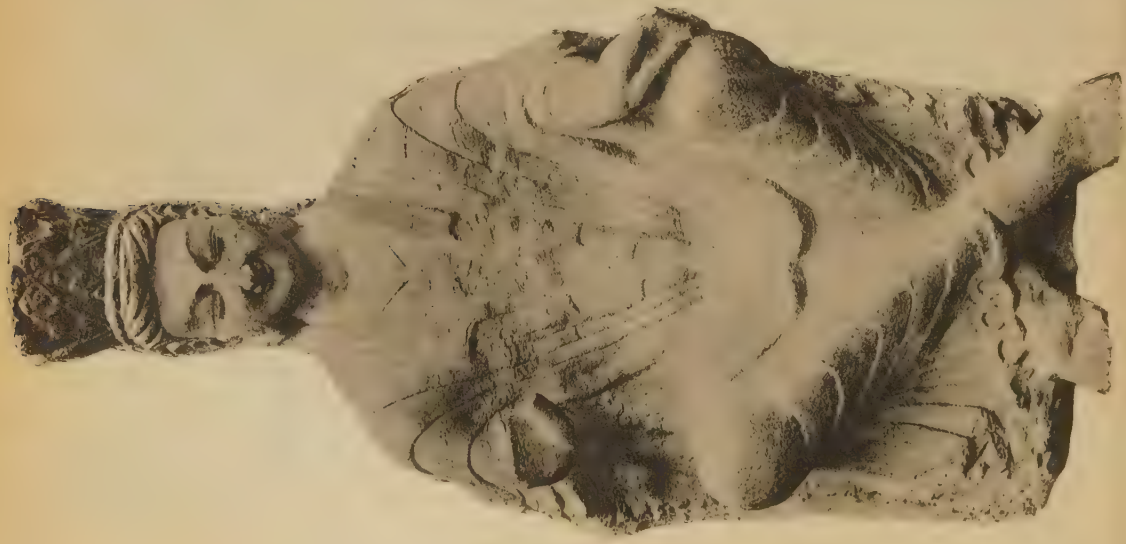
Dame à sa coiffure, par Kou Kraé-tche, 5e siècle. - (British Museum).

b). Stèle sculptée datée de 570-571,



Salle à Yunn-Kang, 5e siècle. - (Chavannes No 235).





intéressant de citer une pierre gravée datée de 554, découverte dans le Monastère P'ing-tchrang se à 35 lis au nord de la ville de Y-tou siènn (Tsiao-tong tao ; Chann-tong). Elle se trouve dans le Monastère Fa-tsring se de cette ville : Elle est particulièrement intéressante (voir fig. 63) parce qu'elle représente les donateurs, des contemporains, traités avec une largeur singulière dans les draperies, une harmonie noble et simple qui peut être rapprochée des peintures de Kou Kraé-tche. A gauche sont les femmes en longues robes flottantes, coiffées avec deux gros bourrelets sur le front, « à la cigale », *tchrann tsié*. A droite, derrière les hommes, un enfant au corps allongé, élancé, comme les statuettes des Tsri du Nord.

Signalons que le papier, inventé par Tsraé Loun en 89-106 après J.-C., était employé certainement pour les dessins et peintures. M. Ferguson (*Outlines of Chinese Art*, p. 165), dit avoir vu un spécimen du 4e siècle, appelé « papier de bambou » *tchou tche*, fait d'une pulpe de bambou, épais et de surface rude : il était couvert d'un fin réseau de fils de soie, sans doute pour le renforcer. L'artiste Wé Sié, au 4e siècle, aurait employé ce genre de papier.

Nous reproduisons (Pl. 9 *a*) un curieux dessin sur pierre daté de 525 et représentant la consécration d'une statue par les autorités locales.

2° SCULPTURE DE STYLE TSINN ET WÉ

Cette époque est de beaucoup la plus importante pour la sculpture en Chine. La dynastie Wé, en particulier, nous a laissé un nombre incalculable de statues, qui appartiennent toutes à l'iconographe bouddhique.

Le Bouddhisme avait été combattu, ou du moins peu encouragé par les empereurs chinois de Tsinn. Mais les souverains Wé (Sienn-pi, de race Tong-rou), dont la ferveur fut ardente, couvrirent de temples et de monastères leur empire qui comprenait la Chine du nord, Mongolie et Turkestan. Les moines et les nonnes furent exemptés de service militaire et de toute taxe. Des dons importants furent faits aux temples. Tout religieux vivait dans l'abondance et la paresse. Ces conditions, on le pense, suffirent à déterminer un nombre considérable de vocations.

Parmi les milliers de monuments élevés ainsi, et décorés avec toutes les ressources de l'art, plusieurs furent creusés dans des collines et sont ainsi restés presque intacts jusqu'à nos jours, avec toute leur population sculpturale de bodhisattvas, d'arhats et de personnages légendaires. Parmi les très nombreux exemples de ce genre cités dans le *Y trong che* deux groupes sont particulièrement remarquables :

1° Les grottes de *Yunn-kang*, connues localement sous le nom de *Che krou se* « monastères des grottes ». Elles sont

situées dans le Chann-si nord, à vingt lis à l'ouest de la cité de Ta-trong, dans les collines Wou-tcheou « préfecture militaire », près du village de Yunn-kang (voir Pl. 11 et 12 *a*).

Elles ont été presqu'entièrement bâties sous Siao wenn ti (Tro-pa Rong) de la dynastie Wé (471-516). Mais, elles avaient été commencées, dès 454, par un moine nommé Trann-yao qui sculpta lui-même un Bouddha dans chacune des cinq grottes principales : l'une de ces statues a 70 pieds de haut ; une autre, 60 pieds. Les derniers travaux datent de 524-525, excepté vingt Bouddhas dans des niches, qui furent exécutés sous les Yuann, au 13e siècle. Quelques réparations furent faites en 1651, quand l'Empereur Krang-si fit une expédition vers l'ouest.

Il y a en tout dix salles : 1° *Trong cheng* « élévation simultanée » ; 2° *Ling koang* « lumière des âmes » ; 3° *Tchenn kouo* « garde de l'Etat » ; 4° *Rou kouo* « protection de l'Etat » ; 5° *Tchrong fou* « bonheur éminent » ; 6° *Trong tse* « l'adolescent » ; 7° *Neng jenn* « puissance de la droiture » ; 8° *Roa yènn* « sévérité fleurie » ; 9° *Tiènn kong* « palais du ciel » ; 10° *Teou choaé* « l'armée des casques ».

La tradition veut que des ouvriers hindous et de l'Asie centrale aient été employés à ce travail. L'inspiration grecque est évidente, en effet, et l'on pourrait voir là une œuvre étrangère, non chinoise ; la disposition régulière des plis est certes spéciale aux Wé, et ne se voit pas à Long-menn. Mais si certains détails de technique témoignent certainement d'une influence de l'Asie centrale, c'est-à-dire gréco-hindoue, les physionomies ont un sourire débonnaire et sarcastique nettement chinois, tandis que

le décor, simple et harmonieux, n'a rien de commun soit avec le Gandhara, soit avec le Turkestan. C'est le style du nord de la Chine, le style Wé.

Dans la plupart des grottes, la surface entière des murs est creusée de niches, dans chacune desquelles est une statue assise (non accroupie), les jambes croisées, ce qui est une position spéciale à cette localité et cette période.

Un grand nombre de statues montrent le développement anormal de la poitrine, si marquant dans la statuaire hindoue.

Elles témoignent toutes d'un sens simple et noble de la décoration et d'une sorte d'humour frappants dans tout l'art chinois.

2° Les grottes de *Long-menn*, ou temples de pierre de *Y tsiue*, sont situées dans le Ro-nann, au sud de Lo-yang siènn, sur la *Y* tributaire de la rivière Lo, en un point appelé *Y tsiue* « défilé de la Y » et que la tradition dit avoir été ouvert par l'Empereur Yu quand il lutta contre les inondations au 23e siècle avant J.-C. De chaque côté de la rivière, les rives sont assez abruptes, et sont creusées de temples sur une longue distance (voir Pl. 12 *b* et 13).

Les sculptures furent commencées en 500-504, sur l'ordre des Empereurs Wé qui avaient transporté leur capitale à Lo-yang depuis 493. En 510, l'on comptait déjà une dépense de 182.000 journées de travailleurs. En 516, l'impératrice Rou-tchrong-roa les agrandit. En 523, elles avaient coûté 802.866 journées d'artisans. De nouveaux travaux eurent lieu quand en 642 Tsing

traé, quatrième fils de Traé-tsong, donna des sommes considérables dans ce but. L'impératrice Wou Reou, à la fin du 7e siècle, y fit quelques améliorations. Sous la dynastie Song, quelques statues furent ajoutées.

En se dirigeant du sud vers le nord, les grottes les plus importantes sont :

1° *Lao tsiunn kong* « palais du vieux seigneur », où l'on a trouvé l'œuvre la plus ancienne, datée de 503 et en l'honneur du pélerin Fa-siènn. 2° *Lienn roa kong* « palais de la fleur de lotus » qui contient une statue géante d'Amithaba, ainsi qu'une tablette de l'impératrice Wou-Reou. Puis vient une fissure, auprès de laquelle est une inscription géante « Y tsiue ». 3° *Wann fo tong* « caverne des dix-mille bouddhas » qui contient en effet de nombreuses statues. 4° *Choang yao* « les deux splendeurs », petite mais d'une décoration spécialement charmante. 5° *Pinn yang tong*, série de trois grottes avec un bâtiment à l'entrée. Elles contiennent les moins anciennes des œuvres, parmi lesquelles toutefois une remarquable tablette datée de 534.

La noble simplicité des grottes de Yunn-kang est remplacée ici par une somptueuse décoration. Les plis réguliers des draperies Wé ne se voient plus. L'ordre simple de Yunn-kang fait place à une fantaisie d'ailleurs admirable. L'on est frappé par la splendeur de ce sentiment décoratif exubérant et plein d'amour de la vie. Etant donné que l'on travaillait en même temps à Yunn-kang et à Long-menn, la différence marquée des styles ne peut tenir à une différence dans le temps : il faut donc que le sentiment des artisans locaux ait prévalu sur les modèles qui

leur étaient imposés. C'est le style de la Chine du Centre qui sera bientôt Trang.

La grâce et l'harmonie de la plupart de ces statues ou bas-reliefs sont impossible à surpasser. Certaines processions représentant des personnages contemporains, soustraits par conséquent à l'obligation de la copie, ont une vie et une beauté vraiment exceptionnelles (voir Pl. 13).

Les types bouddhiques, fixés dans ces grottes, avec leurs bijoux et leurs robes, deviendront vite conventionnels dans les époques suivantes qui les recopieront sans cesse, avec plus ou moins de succès ou de grâce, mais avec peu de variantes.

L'on connaît encore deux groupes de grottes moins importantes :

1° Les *Che krou se* « monastères de la caverne » de Kong siènn (Ro-nann), où se trouvent quatre salles avec de charmantes statues et de curieuses frises de musiciens (voir Chavannes, *Voy. arch.*, n^{os} 399-416).

2° Le *Ts'iènn fo chann* « mont des mille bouddhas » près de Tsi-nann (Chann-tong) où les lignes sont plus sèches (voir Chavannes, n^{os} 417-418).

L'on cite encore, à Tsi-nann, dans le Temple Chao-linn, deux stèles sculptées, l'une datée de 585 (voir Chavannes, *Voy. arch.*, n° 419), l'autre, de 570-571 (Pl. 10 *b*). Près de Nanking, l'Empereur Wou-ti de Léang fit exécuter des monuments dont il reste quelques sculptures : les unes à Tsiu-yong ; d'autres à Tann-trou ; d'autres près de Tsre-chann.

Des statuettes bouddhiques de bronze se trouvent dans plus

sieurs collections. Elles sont généralement datées de la dynastie Tsri du Nord (550-577) comme les deux apôtres reproduits ici (Pl. 14).

La statuaire civile est rare. On connaît surtout les deux admirables statues placées devant le temple de Krong tse à Tsiu-feou (Chann-tong). Elles datent, affirme-t-on, des Soé.

Mais les statuettes de terre cuite de ce temps sont moins rares. Minces, élancées, visant à l'immatériel, elles sont tout à fait dégagées d'influences étrangères. A peine si les plis grecs réguliers s'indiquent et marquent l'époque.

La matière de ces statuettes est dure, polie, presque blanche, alors que celle des Rann était plus tendre et de couleur gris-rosée, on y voit des traces d'une couverte oxydée.

Les bas-reliefs sont rares en dehors des remarquables exemples de Long-menn et de Kong siènn, si l'on compte comme dessin sur pierre les stèles gravées de ce temps, comme celle d'Y tou siènn, que nous avons citée au chap. Dessin.

Citons encore les quatre pierres de Li-tchreng siènn (Ferguson, *Outlines of Chinese Art*, p. 114-115).

Parmi les œuvres remarquables que mentionne l'histoire, il y a d'abord les deux géants de bronze que le roi de l'état de Wé fit placer en 235 devant la porte de son palais à Lo-yang (Ro-nann), avec des dragons et des phœnix de bronze. En 336, ces pièces, ainsi que les statues fondues par Tsrinn Che roang-ti au 3e siècle avant J.-C., furent transportées à Yé (ville ruinée près du Linn-chang siènn : Ro-nann). Elles furent probablement brisées, car depuis lors elles ne sont plus mentionnées. En 467,

Tro-pa Tsoun, Empereur de Wé, ordonna de fondre, pour un des temples de sa capitale, une statue de Bouddha pour laquelle il donna cent mille livres de cuivre et six cents livres d'or.

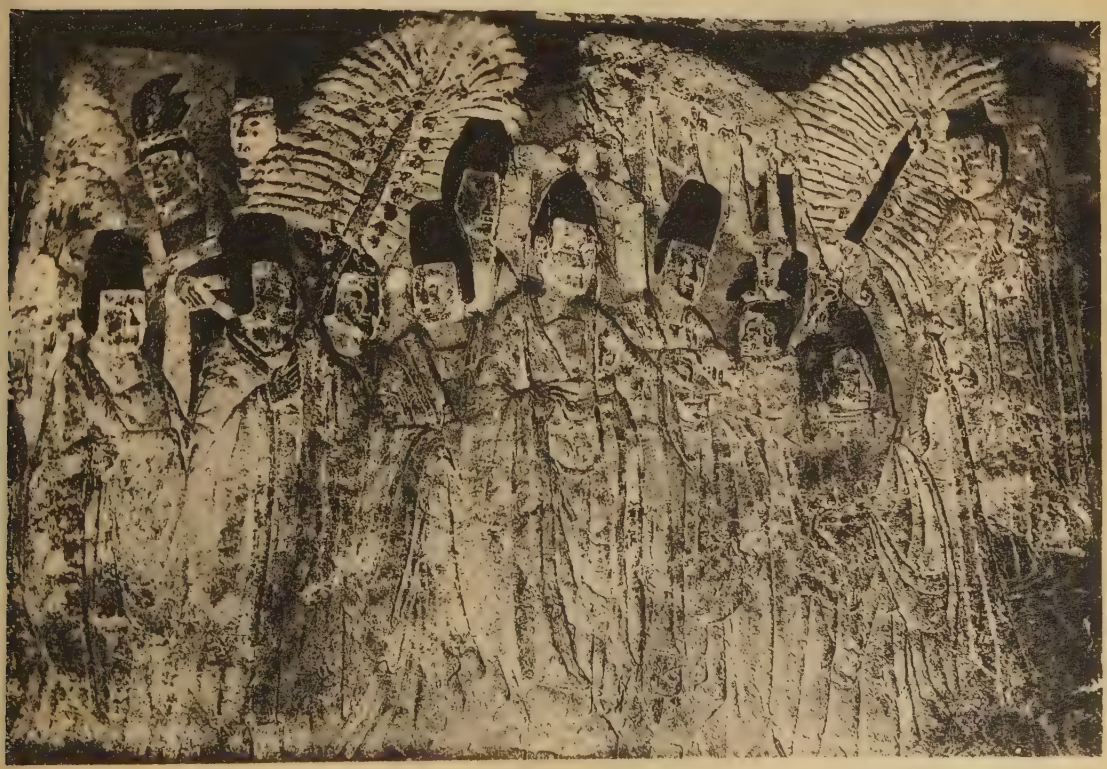
3° ARCHITECTURE DE STYLE TSINN ET WÉ

Les monuments de ce temps étant bâtis de briques et de bois, il ne semblerait pas que le moindre d'entre eux ait pu échapper à la destruction. Nous en sommes réduits à nous appuyer surtout sur les représentations de monuments que nous trouvons sur des pierres sculptées contemporaines. Certaines parties de la Grande Muraille datent cependant de ce temps.

Des palais, nous n'avons pas de reproductions bien nettes. L'histoire donne pourtant quelques détails sur les splendeurs de ceux qui furent construits. En 330, le roi Siong-nou de Tchao éleva un édifice splendide à sa capitale ; *Yé* (près de Linn-chang siènn : Ro-nann). Les murs en étaient couverts de bas-reliefs ; les tuiles du toit étaient émaillées, et les colonnes étaient couvertes d'ornements d'argent. Plus tard, au début du 7e siècle, Yang ti de Soé fut un grand bâtisseur : ses deux capitales Tchrang-ngann et en particulier Lo-yang (Ro-nann) furent ornées de merveilleux palais, dont les ruines même ne se distinguent plus.

Dans la région de Nanking, l'on voit par contre les ruines

a



b

a). Donatrices : grotte Pinn-yang, 6e siècle. - (Chavannes No 296).

b). Donateurs : grotte Pinn-yang, 6e siècle.

Deux Lo-rann, mil. du 6e siècle. - (Anc. coll. M. Bing).

a). Agrafe d'or attribuée aux Wé. - (Anc. coll. M. Bing).

b). Vase de terre cuite attribué aux Wé.

c). Statuettes de terre cuite attribuées aux Wé.

唐閻立本宮人對奕圖絹本設色橫四尺三寸直六尺五寸
汗昫王氏聞經雪藏

Dames de la Cour jouant aux échecs, par Yènn Li-penn, 7e siècle.
(Chenn-tcheou Kouo Koang-tsi).

des palais des empereurs Song, Tsri, Léang et Tchrenn (6e siècle) : elles sont à Chang-yuann siènn.

Nous en sommes donc réduits soit aux réductions en terre cuite, soit aux reproductions de monuments sur les fresques des Mille Bouddhas de Toun roang qui sont beaucoup moins de Chine que d'Asie centrale.

Les premières tours bouddhiques, *tra*, que nous appelons pagodes (pagoda, de *paé-kou tra* « tour des os blanchis ») furent bâties vers ce temps-là, sans doute pour signaler la sépulture d'un saint, mais probablement aussi par imitation des anciennes *traé* bâties près des palais impériaux.

Ces premières *tra*, d'après une sculpture dans les grottes de Long-menn, étaient carrées, avec des toits débordants, et ressemblaient beaucoup aux pagodes japonaises que nous admirons maintenant. Le *Y trong tche*, la grande géographie, signale un assez grand nombre d'édifices datant de cette époque et existant encore :

1° Dans le Tsiang-sou, à l'est de Chang-yuann siènn, le *Keng trann* « autel du labourage », élevé en 443. 2° Dans la même région, près du bourg de Kou-tou, le *Cho tsi trann* « autel aux génies de la Terre et des Moissons » ; 3° Près de là, le *Fong ro traé* « tour des signaux de feu », datant du 3e ou 4e siècle. 4° Au sud de Nanking, se trouve le *Fong roang traé* « tour des phœnix » bâtie en 437. 5° Au nord de Chang-yuann siènn, est le *Traé-tsi tiènn* « Palais du Premier Principe », bâti en 396, brûlé et rebâti en 538, et de nouveau en 593. 6° Dans le Chann-si, à 18 lis au nord-ouest de Tsiao-tchreng siènn (Traé-yuann),

dans le Yong-ning se « Monastère de quiétude éternelle », se trouve un *Ts'iènn fo trang* « Salle des Mille Bouddhas », construit en 265.

Plusieurs parties de la Grande Muraille auraient été bâties ou du moins complètement refaites dans cette période. Dans le Kann-sou nord, de Lann-tcheou vers le nord-est jusqu'à Koé-roa tchreng, la muraille aurait été érigée en 423 par un Empereur de Wé contre les nomades *Jeou-jann*. Toute la muraille aurait été réparée de 552 à 556, et plus d'un million d'hommes auraient été employés à ce travail. Le mur couvrant Ning-sia et le Léang tcheou (au nord-ouest et à l'ouest du Fleuve Jaune) fut bâti en 586 par Yang Tsiènn, Empereur de Soé.

4° ARTS DÉCORATIFS DE STYLE TSINN ET WÉ

Il est curieux de constater le petit nombre d'objets d'art décoratif attribués à cette période. Peut-être attribue-t-on aux Rann une partie de ce qui revient aux Tsinn-Wé : je l'ai du moins constaté à plusieurs reprises, en particulier pour un vase de bronze de forme élégante et simple que j'ai pu identifier en 1918 dans la collection du grand connaisseur, le regretté Marcel Bing.

Les experts avaient tous attribué cette pièce aux Rann. Mais, sur le pied, j'ai pu déchiffrer l'inscription : *wann soé pao trong fong t'iènn tcheng sann tiènn kong koann tso Yang Wou ling che*

tiènn cheng « vase précieux de dix-mille années, offert la 3e année T'iènn-tcheng [553] ; fait par le Bureau des Travaux pour le directeur Yang Wou ». Or, ce qui est intéressant pour démontrer comment les Tsinn-Wé recherchaient la minceur élancée, expression du détachement des choses terrestres, la forme de ce vase était directement liée, mais en très élancé, à celle du *tchong* des Rann daté de 35 av. J.-C. (fig. 44). La comparaison est instructive.

On retrouve cette même tendance allongée, mince, élégante, dans les longues urnes funéraires (munies d'un couvercle bas) en usage dans cette époque. Autour du col, se trouvent des personnages en longues draperies. Ce modèle se retrouvera plus tard sous les Song (voir Pl. 38 *a*), mais les personnages n'auront plus la même minceur maigre, la même raideur dans les plis. La matière ne sera plus la même pâte, très analogue à celle des Rann, avec une couverte irisée ou verte.

Le *Tsing-to tchenn trao lou* assure que l'on fabriquait en ce temps une poterie appelée *Tong-ngeou trao* « fours de Tong-ngeou » qui était d'un bleu-vert foncé. Il s'agit peut-être de l'émail. Aucune pièce de ce genre n'est encore reconnue. Les vases et bols de ce temps sont d'ailleurs, nous l'avons dit, fort rares.

Les *armes* en bronze n'existent plus : ou bien on attribue aux Rann une partie des armes de ce temps : ou bien le fer était d'usage général. Mais dans ce cas, on pourrait retrouver quelques pièces non entièrement corrodées. Des détentes d'arbalète Tsinn-wé, en bronze, existent dans les collections : elles diffèrent de celles des Rann surtout par les inscriptions.

Les *bijoux* d'or et d'argent devaient être en grand usage, car on en possède plusieurs. Ils sont nettement de style dit scythe ou sarmate, à peine modifié, comme cette agrafe qui est maintenant dans la collection Morgan (Pl. 15). Il est intéressant de comparer cette pièce à celle que représente d'Ardenne de Tizac (*Art classique*, Pl. 3 *b*) et qui est attribuée aux Rann sans que l'on sache pourquoi, alors qu'elle n'a aucun rapport avec le style Rann, mais qui est peut-être simplement scythe comme les premières pièces d'ornement personnel fabriquée par les artistes nomades envahissant la Chine.

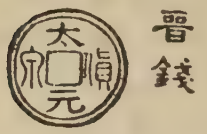


Fig. 64. — Monnaie des Tsinn, datée de 376-391.

Les *monnaies* sont toujours rondes avec un trou carré. Elles se reconnaissent par les noms de période qu'elles portent. Il en existe aussi qui ont les mots *wou sing* « cinq éléments ». D'autres attribuées aux Tsinn Wé portent des signes : épée, grande ourse, etc., mais ne sont pas reconnues comme authentiques. Celle que nous reproduisons est datée de la période traé-yuann (376-391).

Des *miroirs* de bronze sont reproduits dans le *Tsinn che souo*. L'aspect général en est le même que pour ceux des précédentes dynasties. Le décor est formé, parfois, d'un décor circulaire d'écureuils et de raisins, ou de tortues autour desquelles un serpent s'enroule, de singes, de dragons à long cou, de faisans, de phœnix, d'unicornes, de tigres, et de rats, tous animaux ayant un pouvoir magique sur les mauvais esprits. Un motif très fréquent (voir fig. 64) est le groupe de douze animaux

魏東阿冠

照是明鏡人快
意左龍右虎
四時置常保
二親樂無
事長宜子
孫家大富
與君相保
常相憶
東阿

此鏡得之
東阿縣魚
山之麓東
阿王之墓
在焉

鏡邊有銘文東阿
官、下一字泐疑即當
年宮中所用者

Fig. 65. — Miroir de bronze des Wé. 4e au 6e s. ap. J.-C.

représentant les douze *ti tche* « Branches terrestres » du cycle chinois : Rat, bœuf, tigre, lièvre, dragon, serpent, cheval, chèvre, singe, poule, chien, porc. Ce cycle d'animaux ne semble pas avoir été employé en Chine avant le 6e siècle. Les dernières recherches tendent à prouver qu'il a été de tout temps employé par les Tibétains, en combinaison avec les cinq planètes et les cinq éléments, pour leur cycle de soixante ans. Or les Tibétains envahirent tout le nord de la Chine dès 381. M. Paléologue *(Art chinois,* p. 68) mentionne que les douze animaux sont cités pour la première fois dans l'histoire des Trang à propos d'une ambassade Kirghiz (?) reçue à la Cour. Ce miroir est antérieur ; et les Tibétains qui régnaient à Tchrang-ngann au 4e siècle employaient ce cycle à coup sûr.

Le *verre li ouli* aurait été fabriqué pour la première fois en Chine vers cette époque ; soit à Ta-trong par des ouvriers Ta Yue-tche de l'Inde sept., sous le règne de Traé-wou de Wé (424-452), d'après le *Pei che ;* soit à Nanking par un ouvrier de Ta Tsrinn (empire grec) sous Wenn-ti de la dyn. Song (424-454) d'après le *Nann che.*

CHAPITRE V

LE STYLE TRANG

(DU 7e AU 10e SIÈCLE APRÈS J.-C.)

Si l'on cherche l'idée qui, pendant trois siècles, maintint l'unité, la gloire et le constant relèvement de l'empire Trang, en dépit de graves catastrophes politiques et militaires, on n'en voit pas de plus puissante que celle d'une sélection intellectuelle, idée renouvelée des Rann et que le fondateur des Trang proclama dès le début de son règne, quand il fit construire un immense collège où furent appelés comme professeurs les plus illustres lettrés de tout l'empire, tous les emplois officiels étant en principe réservés aux étudiants.

Le bouddhisme continua bien d'avoir une grande importance, mais il n'était plus nécessaire pour acquérir la sécurité contre les militaires, comme dans les siècles précédents : l'empire était uni. Il était souvent glorifié, mais souvent poursuivi comme imposant de lourdes charges aux travailleurs : les couvents étaient alors fermés et les moines rendus à la vie active. Il n'assurait plus le succès matériel autant que le faisaient les études littéraires, lesquelles donnaient gloire, puissance et fortune.

Le 8e et le 9e siècle, le 8e siècle surtout, sont d'ailleurs l'âge le plus glorieux de la poésie en Chine. Les favoris de l'empereur Siuann-tsong Ming roang-ti étaient Li Trai-po (Li Po) et Tou Fou. Les poèmes nous sont presque tous parvenus. Peintures et sculptures sont, hélas ! moins nombreuses.

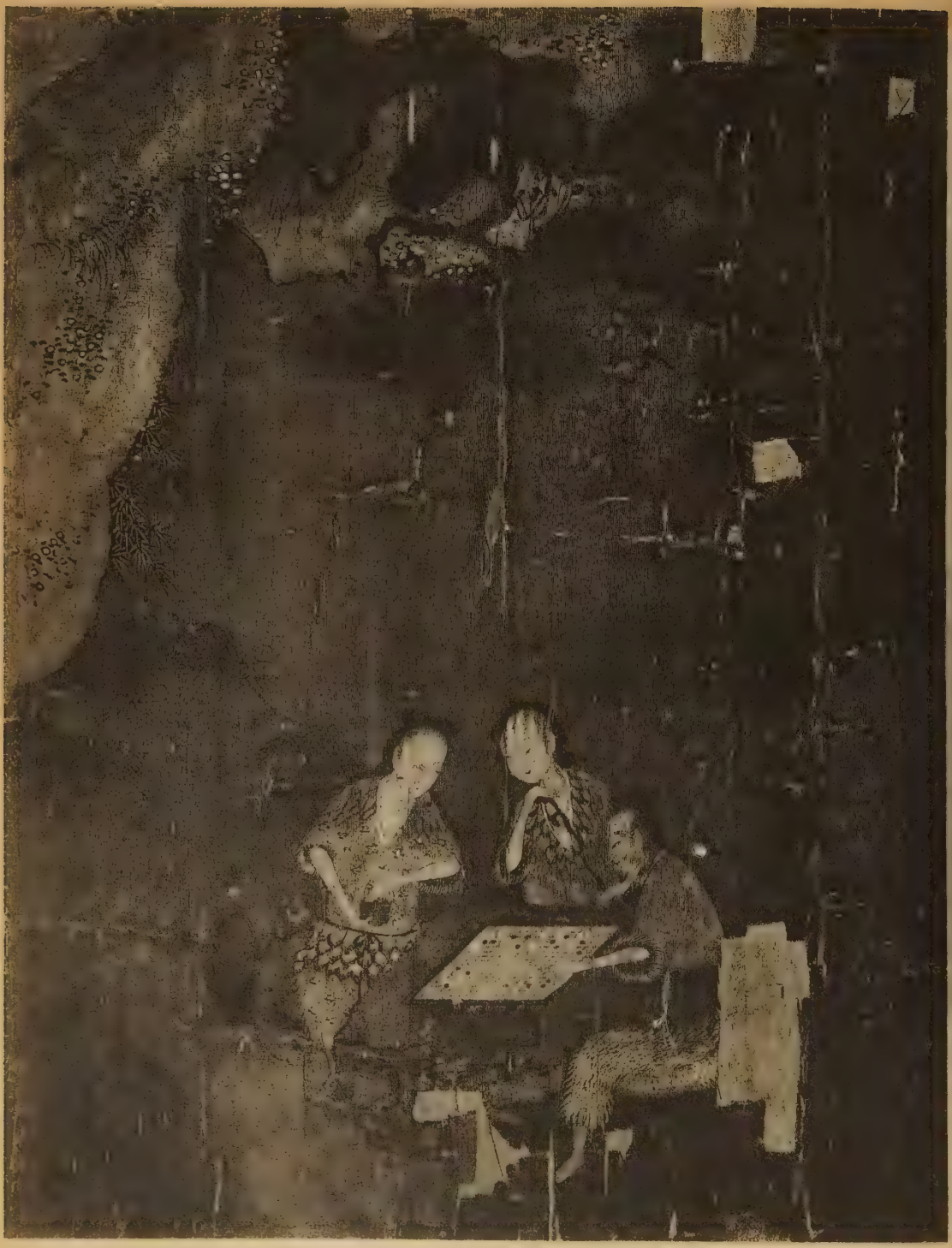
Ce que nous possédons de tous les arts marque une grande plénitude, une liberté, une puissance un peu grasse mais non lourde, car elle est particulièrement harmonieuse ; une vérité montrant un libre plaisir de la vie très opposé au désir de renoncement de la période précédente. Après les formes élancées, immatérielles, des Wé et des Tsinn, les formes Trang apparaissent au contraire pleines, charnues et charnelles.

Les œuvres de ce temps n'ont plus d'inspiration étrangère immédiate : l'assimilation des méthodes et des techniques sert à l'expression de la nouvelle nation formée racialement de tant de mélanges, mais fondue intellectuellement par l'éducation puissante, par l'esprit scientifique qui est l'essence même de la doctrine de Krong tse (Confucius). Celui-ci, en effet, poursuit sa carrière posthume : il est roi, maintenant, et le premier des lettrés : nous le verrons plus tard empereur et divin.

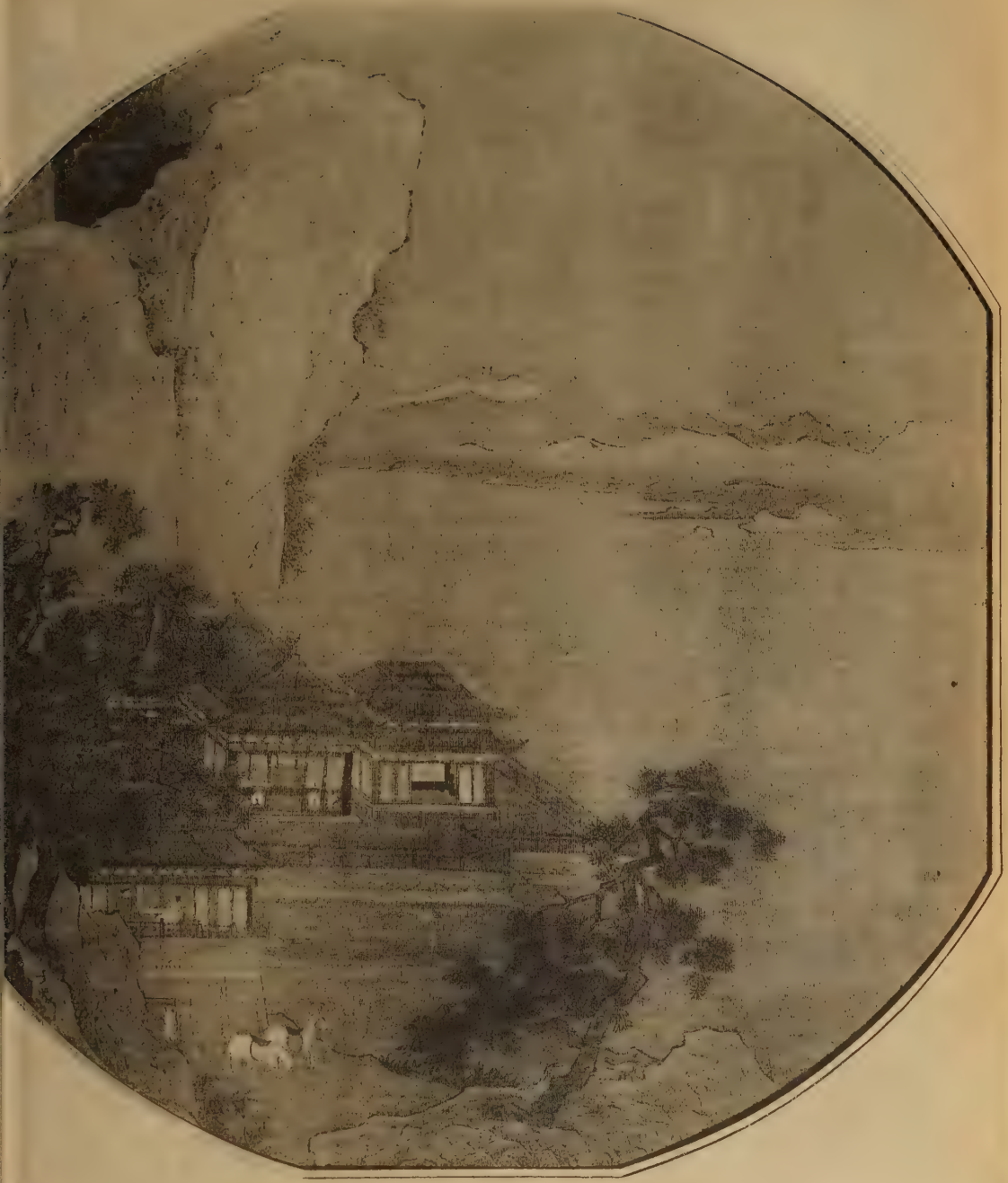
L'histoire de cette dynastie montre un mélange de conquêtes glorieuses et de défaites ou de rebellions soudaines et désastreuses. Ce furent des armées Trang qui, en 715, endiguèrent dans le Turkestan occidental la vague des armées de l'Islam que Charles Martel arrêtait en même temps en France. Sans les Francs et les Chinois, l'humanité aurait sans doute été islamisée tout entière.

a). Nénuphars, par Siu-Si, 907-954. - (Shimbi Shoin).

b). Dans les jardins du Palais, école de Tchang Siuann 8e siècle - (Coll. de l'aut.).



Déesses jouant aux échecs, par Tcheou Wenn-tsiu, 10e siècle. (Mus. Guimet).



Paysage attribué à Tchao Po-tsiu, 10e ou 11e siècle. - (Mus. Guimet).

Bodhisattva et Sramana, grotte Lièn-roa à Long-menn. - (Chav. N° 355).

Ce furent cependant des troupes arabes qu'en 756 Sou tsong appela d'Occident pour combattre le rebelle Ngann Lou-chann maître de presque tout l'empire.

Les étrangers de tous pays et de toutes croyances étaient admis librement à vivre à la capitale, en prêchant leurs doctrines et en pratiquant leurs arts. Mahométans de toutes races, Bouddhistes hindous ou central-asiatiques, Mazdéens de Perse et de Babylonie, Nestoriens, Israélistes, Taoïstes, etc., ont laissé des stèles et des ruines prouvant leur installation à la capitale et dans les grandes villes des provinces.

Le commerce maritime était considérable. De Canton (Kan-fou des Arabes) et de Rang tcheou (Gan-pou), les flottes étrangères et les jonques allaient jusqu'au Golfe Persique, à Siraf et jusqu'au Chatt-el-Arab. En 879, Canton ayant été pris d'assaut par le rebelle Roang Tchrao, il est noté que cent vingt mille étrangers (musulmans, israélites, nestoriens et parsis) y périrent dans le massacre général.

Ces chiffres sont considérables si l'on considère qu'au début de la dynastie un recensement donna 8.900.000 familles pour tout l'empire ; à peine la population de la France actuelle.

Malgré la présence d'une importante proportion d'étrangers, les objets laissés par la dynastie Trang présentent une grande unité. Le style est caractérisé par l'ampleur des formes, la rondeur des lignes, la vigueur et la simplicité du dessin, la largeur et la puissance du coloris, la force plus que la délicatesse de la décoration. Les Ming, plus tard, voulurent reprendre le style

Trang, mais ils ne purent y mettre l'exubérance de vie des Trang : ils la transformèrent en noblesse large, calme et décorative.

Les premières gravures sur bois datent, dit-on, du 8e siècle : nous en possédons seulement du 9e. On attribue à l'année 930 le premier livre qui fut imprimé en Chine (par gravure sur bois et, dit-on, aussitôt après, par types mobiles de terre cuite), le plus ancien du monde, par conséquent.

Cet éclat des sciences et des arts, ce rayonnement de la Chine dans l'Asie ne purent soutenir la dynastie plus de trois siècles : abus de taxation, sans doute, népotisme excessif, comme dans tous les régimes vieillis. Le peuple perdit espoir dans la formule, et les troubles commencèrent: rebellions, puis séparation en petits états : *Tsri* au Chann-si ; *Chou* (Tchreng) au Setchroann ; *Nann-tchao* au Yun-nann ; *Tsring-nann* au Rou-nann ; *Wou-yue* dans la région de Sou-tcheou et Shanghaï, au Tchotsiang et Fou-tsiènn ; *Ling-nann* ou *Rann* au Koang-tong, etc. La puissance impériale vacillante, régnant sur un territoire restreint, est attribuée par l'histoire successivement à chacune des « Cinq dynasties » : Léang 907-922 ; *Trang* ultérieurs 923-936 ; *Tsinn* 936-946 ; *Rann* 946-951 ; *Tcheou* 951-960. Le style Trang était mort.

1° LA PEINTURE DE STYLE TRANG.

Les peintures de la dynastie Trang connues soit en Chine, soit en Occident, ne sont pas nombreuses. Il convient donc de ne pas ériger en style d'époque ce qui n'est peut-être qu'une particularité d'un artiste. Néanmoins, provisoirement, il est possible de reconnaître quelques traits communs, spéciaux aux Trang, car ils furent reproduits comme tels dans les siècles suivants.

Le dessin est fort, ayant plus de simplicité que de grâce, plus de vérité que d'interprétation. Le coloris est simple, sans dégradé, à teintes fortes et chaudes : ce que nous possédons est très assombri par les ans. Les gouaches sont employées parfois, surtout à la fin de la dynastie. La composition est descriptive plus que décorative : elle entre pour peu dans l'effet du tableau.

L'art japonais ancien fut copié des Trang. Si bien que l'on retrouve fréquemment, dans les peintures chinoises Trang, des attitudes de tête, des coiffures, des décors même qui sont demeurés plus tard dans la technique japonaise (voir Pl. 17 *b*).

On reproche parfois aux peintres Trang d'avoir donné une importance proportionnelle exagérée à la tête par rapport au corps. Wou Tao-tse est typique sur ce point (voir fig. 66).

Les plis réguliers des draperies Tsinn-Wé sont abandonnés pour des mouvements arrondis, mais lourds encore.

L'influence d'artistes étrangers a été peu sensible. Il faut examiner sur ce point les fresques d'art central-asiatique de Toun-roang du Louvre ou du Musée Guimet : leur parenté avec l'art Trang de Yènn Li-penn (Pl. 16), de Wou Tao-tse (fig. 66) ou de Siu Si et Tcheou Wènn-tsiu (Pl. 17 et 18) est peu sensible ; il y a seulement une parenté avec l'art chinois en général.

Les plus célèbres peintres, de siècle en siècle, furent :

Au 7e siècle :

Yènn Li-to (mil. du siècle ; en jap. En-riou-tokou). Anobli en 627 ; ministre des travaux publics en 638. Il peignit des sujets taoïstes et des ambassadeurs de pays étrangers.

Yènn Li-penn (en jap. En-riou-hon) ; frère de Li-to. Anobli en 658. Ministre en 670. Nous donnons de lui « Dames de la Cour jouant aux échecs » (fig. 16), reproduit d'une revue chinoise d'art.

Wé-tchre Y-Seng, né à Kotann (Turkestan) en 627, peignit surtout des sujets bouddhiques, sans nul doute avec le caractère de l'art central asiatique.

Li Se-Siunn (651-716) considéré comme le chef de l' « Ecole du Nord », qui se faisait remarquer par son coloris. Paysagiste dont on ne connaît plus aucune œuvre.

Sié Tsi († 713) qui se plaisait à dessiner des grues et des phœnix.

Au 8e siècle :

Wou Tao-tse (Tao-siuann : en jap. Go Do-shi : vers 700-760) l'un des plus illustres artistes des Trang : celui auquel le plus

Fig. 66. — Krong tse. Dessin de Wou Tao-tse 8e s. gravé sur pierre au 12e siècle, à Tsiu-feou

grand nombre d'œuvres est attribué : 1° Une Koann-ynn au temple de Jehol (v. Ferguson, *Outlines*, etc., p. 214) ; 2° Une Koann-ynn gravée sur pierre (coll. Freer : estamp. au Louvre) ; 3° Un tableau du Manjugi de Kyoto ; 4° Trois paysages au Koto-ynn de Kyoto (reproduits par les Kokka, vol. I, N° 26) mais dont l'authenticité a été discutée ; 5° Un portrait de Krong tse gravé sur pierre sous les Tsinn (1123-1235) et situé au tombeau du Sage à Tsiu-feou (voir fig. 66).

Il fit en 720 le portrait d'un général ; son nom est mentionné à la Cour de l'Emp. Ming roang-ti (713-756) qui le chargea de représenter la rivière Tsia-ling (Se-tchroann). Il fut très imité au milieu du 10e s. par Wang Koann et au 11e par Tchreng Tsong-tsao.

Wang Wé (Mo-tsri ; Yeou-tchreng ; en jap. O-i ; 699-759), illustre mais de qui aucune œuvre n'est connue. Considéré comme chef de l' « Ecole du Sud » qui pratiquait surtout l'esquisse en noir et ne s'attachait pas strictement à la vérité. Un paysage de Tchao Mong-fou daté de 1309, exposé au Musée Guimet, serait une imitation d'une œuvre de Wang Wé.

Rann Kann, célèbre peintre de chevaux et d'animaux. Le British Museum expose de lui « un rishi chevauchant une chèvre ».

Lou Leng-tsia et Yang Ting-koang, élèves de Wou Tao-tse.

Tsrao Pa, célèbre pour ses chevaux.

Fong Chao-tchreng (vers 730) est connu pour ses oiseaux.

Wé Wou-t'iènn (vers 756) connu pour ses animaux.

Tchang Siuann, illustre pour ses portraits féminins. La scène

dans les jardins que nous reproduisons (Pl. 17) est attribuée soit à lui, soit à ses élèves.

Se Trong, ministre des Rites vers 700, connu pour ses grues.

Yang Cheng, qui aurait exécuté les portraits de Ming Roang-ti et de Sou-tsong, ainsi que du rebelle Ngann Lou-chann.

Tchrenn Rong qui représenta l'Emp. Ming Roang-ti à la chasse. Wé Yènn, arbres et bambous. Tchang Tsao, connu pour ses esquisses faites avec le doigt. Tchang Sou-tsring (vers 780).

Au 9e siècle :

Taé Song, de qui le Musée Guimet expose un fin paysage avec des buffles et un pâtre, vécut à la fin du 8e et au début du 9e siècle. Il étudia en effet avec Rann Roang, lui aussi peintre célèbre d'animaux, qui fut gouverneur du Tcho-tsiang en 780-805.

Li Tsiènn et son fils Li Tchong-ro, réputés pour leurs représentations de barbares, aussi de tigres. Siao Yue, bambous. Tso Ts'iuann, sujets bouddhiques. Tsinn-kang Sann-tsang, originaire de Ceylan. Tchang Nann-penn, qui s'attachait à reproduire la flamme et les feux.

La dynastie Trang fut renversée en 907 et remplacée par cinq dynasties (Wou taé) : Léang, Trang, Tsinn, Rann, Tcheou. En réalité, il y eut pendant cette période plus de douze états consécutifs ou contemporains. Mais le style Trang, déjà modifié vers une rêverie plus douce, tendant vers le style Song, n'existe plus comme idéal durant ce temps.

Au 10e siècle (907-960), les peintres connus des Cinq dynasties étaient :

Siu Si, qui vécut à Nanking en 907-954 sous les Trang du sud, et de qui l'on possède quelques œuvres (voir Pl. 17). Il est illustre pour ses fleurs, bambous et insectes, interprétés avec art. Il peignait sur soie et sur un papier fabriqué pour lui à Nanking et appelé *tchreng sinn trang tche*. Le Musée Guimet expose un petit tableau de lui.

Tcheou Wènn-tsiu, qui s'inspira, paraît-il, pour les femmes, de Tcheou Fang et Tchang Siuann (8e s.) et de qui le Musée Guimet expose « Déesses jouant aux échecs » (Pl. 18).

Li Sinn, dont on expose au To-ji de Kyoto, un portrait du fondateur de la secte Shingon.

Li Ngaé-tche, chats. Li-Lo-rann, qui peignit seulement des lo-rann. Li Koé-tchenn, animaux. Li Tchou, sujets religieux, Mme Li, bambous. Mei Sing-se, coqs, poules, pigeons. Yang Roé, poissons et algues. Li Cheng, paysagiste. Koann Siou (vers 936), lo-rann. Roang Ts'iuann, originaire de Tchreng-tou, qui décora de fleurs et oiseaux des salles du palais en 953. Roang Tsiu-pao et Roang Tsiu-che, fils de Roang Ts'iuann, et Roang Wé léang, son frère, imitèrent son style et surtout sa suppression des contours arrêtés en noir qui faisaient de la peinture un dessin colorié : c'est le genre appelé Wou kou roa « peinture sans os », développé au 10e siècle par Siu Tchrong-se et au 11e par Tchao Tchrang.

Tchao Po-tsiu, de qui l'on ignore le siècle, les uns le faisant vivre au début du 10e ; d'autres, au 11e. Le Musée Gui-

met expose plusieurs œuvres admirables qui lui sont attribuées et dont l'une est un cadeau de l'Impératrice Tsre-si (v. Pl. 19).

Les premières *gravures sur bois* datent de cette époque. Aurel Stein a rapporté des grottes des Mille Bouddhas un rouleau avec un texte bouddhique et un frontispice gravé sur bois, daté de 834. La tradition veut que les premières tentatives de ce genre aient été faites au 8e siècle, par Rann Kann, ou tout au moins pour représenter des chevaux de Rann Kann. D'autre part, l'histoire rapporte que le premier livre imprimé en Chine fut une édition des Cinq Classiques faite par Tchang Chenn et terminée en 930. La pièce trouvée par Stein peut donc être considérée comme la plus ancienne connue jusqu'à ce jour, et recule jusqu'à l'année 834 la date de la première impression en Chine (1).

Nous avons vu que l'invention du papier est généralement attribuée à Tsraé Loun (période 89-106 ap. J.-C.). Au 9e siècle, une chanteuse nommée Sié Trao inventa une variété *Chou tsiènn* « papier rayé du Se-tchroann ». On continua cependant d'employer un papier de chanvre *ma tche*, appelé aussi « papier blanc de chanvre » *paé ma tche* qui fut employé par Wou Tao-tse, Léou Chann, Rann Kann, etc. Il est épais et un

(1) Les livres dans l'antiquité furent d'abord gravés, chaque ligne sur une plaquette de bambou. L'invention du papier remonterait au 2e ou au 1er siècle av. J.-C. Mais ce n'est pas avant les premiers siècles de notre ère que les livres sont écrits à l'encre et au pinceau. Le papier était alors enroulé comme les M. S. grecs et romains. Et les premiers livres imprimés furent aussi en rouleaux. Au 11e siècle, on les plia en accordéon avec une plaque de bois à chaque extrémité. Puis sous les Song, au 12e ou 13e siècle, ils furent reliés comme de nos jours.

examen à la loupe montre que les rugosités de la surface sont des fibres de chanvre.

2° SCULPTURE DE STYLE TRANG

La statuaire, vers le 7e et le 8e siècle, atteint incontestablement au maximum de vie et d'expression que comporte l'idéal national. Elle n'est plus seulement religieuse, mais exprime également l'imagination populaire du temps.

Les statues bouddhiques ont un style qui les différencie nettement des modèles précédents. Elles ont une plénitude de formes, une ampleur d'allure qui contrastent aussi bien avec la tendance vers l'expression immatérielle si visible sous les Wé, qu'avec la grâce poétique des Song.

La statuaire civile est importante et plus originale encore que la statuaire religieuse. De nombreuses figures sont placées devant les tombeaux ; de hauts dignitaires, gardes, animaux de différentes espèces, sont rangés devant le tumulus. Elles sont toutes extraordinaires de vie et d'expression, et sont, elles aussi, caractérisées par une abondance de forme que l'on retrouve dans toute l'œuvre de cette époque. Des statuettes de terre cuite, enfin, montrent tout l'esprit railleur de la race, et nous initient aux types et aux modes du temps.

Les plus nombreux et les plus intéressants exemples de l'art bouddhique purement chinois se trouvent dans le Ro-nann sud,

et spécialement dans la grotte *Lièn roa kong* du défilé de Long-menn (v. Pl. 20 et 21).

Dans différentes régions, on trouve de curieuses statues dont plusieurs atteignent des dimensions considérables. D'abord en pierre : 1° près de Rang tcheou (Tcho-tsiang) dans la vallée du Tsiènn-trang, sculpté au 7e siècle, un Bouddha de 40 pieds se détache de la falaise ; 2° près de Sinn-tchang, dans la même région, s'élève un autre Bouddha de 70 pieds ; 3° à une trentaine de lis de Pinn tcheou (région nord-ouest de Tchrang-ngann) un Bouddha géant est sculpté dans une falaise.

Des statues de bronze de grandes dimensions étaient fondues : Dans le Ta Fo se « monastère du grand Bouddha » de Tcheng-ting (Tcheli) s'élève un Bouddha de 70 pieds de haut (environ 22 mètres) datant du 7e siècle. A Tsang tcheou (du Tiènn-tsinn tao : Tcholi) dans le Traé tsi se « monastère du principe suprême » il y a un lion de bronze haut de 16 pieds, fondu au 8e siècle.

Les œuvres non religieuses les plus frappantes se trouvent devant les tombes impériales : Dans le Chenn-si, 1° à Li-tsiuann siènn, le *Tchao ling*, tombe de Traé tsong (mort en 649). A Tsiènn tcheou, le *Tsiènn ling*, de Kao tsong (mort en 683). A Siènn-yang, le *Choann ling*, de la mère de l'Impératrice Wou (morte en 750). A Prou-tchreng, le *Tsiao ling*, de Joé tsong (mort en 712). Entre Siènn-yang et Tsing-yang, près de la grande route, le *Tsing ling*, de Siènn tsong (mort en 820). Sur la rive sud de la rivière Tsing, non loin du précédent, la tombe de l'Impératrice Wou (morte en 705). 2° Dans le Ro-nann, à

Yènn-tche siènn, est le *Tong ling* où le prince impérial fut inhumé en 675.

Pour tous ces tombeaux, de chaque côté de la route dallée qui mène au tumulus, sont alignés d'abord des animaux, puis de hauts dignitaires, princes ou officiers. Dans certains cas, des groupes de fonctionnaires se tiennent debout, comme en audience, devant le tertre.

Les hommes sont généralement représentés dans une attitude raide, et avec une physionomie grave, sans nul doute afin de donner une impression de respect et de tristesse. Ils ont peu d'affinité avec les images bouddhiques des Wé : la vérité est cherchée plus que l'interprétation à effet.

Les animaux, au contraire, sont pleins de mouvement et de vie. Les six chevaux qui se cabrent au tombeau de Traé tsong († 649) et qui étaient ses montures favorites, sont remarquables. L'un d'entre eux a pu être acquis par le musée de Washington. Le moulage est au musée Guimet. Avec leurs formes pleines, leur crinière coupée court, et leur cou arrondi, ils rappellent curieusement des modèles grecs.

Des autruches, qui sont inconnues en Asie, sont représentées avec une vérité surprenante dans les proportions et le mouvement (Pl. 23 *a*).

Les statuettes de poterie trouvées dans les tombes sont nombreuses (Pl. 23 *d*). Elles sont d'une matière blanc rosé, douce et tendre, couvertes d'un émail jaune ou vert. Un réseau craquelé est souvent visible sur cet émail, et est une preuve d'authenticité. Les formes sont spécialement rondes et pleines. Les

chevaux, en particulier, comme ceux de pierre, ont la croupe

Fig. 67. — Stèle sculptée datée de 713, dans le Tse-yang siènn.

puissante, le cou large et arrondi, la crinière coupée (Pl. 23 *c*). Les mouvements des robes sont abondants et larges ; les corps

sont ronds et souples. Les détails d'anatomie sont soignés : les pattes des chevaux et des chameaux sont nerveuses, les jointures bien marquées, les sabots bien détachés.

Fig. 68 — Stèle sculptée datée de 702 dans le Prou-yo se.

Les statuettes de bronze, fort rares, présentent les mêmes qualités d'ampleur, de vie et de soin dans le détail. (voir Ferguson, p. 63, un Wé-tro).

Les bas-reliefs sont en général à peine détachés de la pierre : leur sentiment décoratif est remarquable ; leur intensité de vie et d'expression peut difficilement être dépassée. Au Se-tchroann

la mission Ségalen a photographié deux défilés de donateurs, l'un d'hommes, l'autre de femmes, d'une beauté singulière, et qui montrent tout l'effet que l'on peut obtenir de ce genre de reliefs à peine marqués (Pl. 24). A Kong-siènn, dans les grottes, il y a une frise de musiciens qui égale tout ce que nous possédons. A Teng-fong siènn, Yong-yang siènn et à l'est de Tchrang-ko siènn, il existe aussi de splendides spécimens de ces bas-reliefs.

Au tombeau de l'Empereur Kao tsong (mort en 685) et de l'empereur Traé tsong († 650), se trouvent des pierres sculptées en relief d'environ 0,15 cent., représentant des animaux de grandeur naturelle : chevaux avec leurs palefreniers, autruches, etc., qui ont une puissance et une vie exceptionnelles (voir Pl. 23 *b*).

Les bas-reliefs bouddhiques sont assez nombreux. Nous reproduisons ici, d'après le *Tsinn-che souo* deux sculptures : l'une (fig. 67) datée de 713, qui est à Tse-yang siènn ; l'autre (fig. 68) datée de 702, au Prou-yo se.

3° ARCHITECTURE DE STYLE TRANG

De tous les édifices bâtis sous les Trang, il ne nous reste que des *tra*, tours bouddhiques. Les palais, pourtant nombreux, n'existent plus. Les fresques de la grotte des Mille Bouddhas, à Toun-roang (Kann-sou) bien que d'art central-asiatique plus que chinois, nous donnent une idée des édifices élevés par les Trang. Ils différaient de ceux qui suivirent, par leur hauteur étroite.

L'histoire décrit des palais ou monuments somptueux. En 688, l'Impératrice Wou bâtit à Lo-yang un *Ming trang* « palais de lumière » où elle sacrifia au ciel, et qui avait 249 pieds de haut, trois étages, et 300 pas sur chacune de ses bases. Le premier étage, consacré aux quatre saisons, était peint de quatre couleurs. Le deuxième étage, consacré aux douze signes du zodiaque, avait un plafond arrondi orné de neuf dragons. Le troisième étage, pour les 24 divisions de l'année, était surmonté d'une toiture en coupole sur le sommet de laquelle planait un phénix de fer doré haut de dix pieds. Au nord de ce *Ming trang*, elle éleva un temple du Ciel, à cinq étages, destiné à contenir une gigantesque statue. Brûlé en 694, ce palais fut reconstruit en 696.

Les temples souterrains sont les seuls qui nous sont parvenus dans leur forme originale.

Il semble que temples et palais n'étaient pas sensiblement différents, dans leur ensemble, des édifices actuels. Les toitures, par où les âges se reconnaissent en Chine, sont assez plates : elles ont une arête supérieure courte par rapport à la longueur du toit, dont elle occupe à peu près le tiers. De cette arête supérieure, partent quatre arêtes d'angle (huit quand les coins sont abattus) qui s'arrêtent avant d'atteindre le coin du toit. Les colonnes semblent assez grêles. Le plan comporte souvent une grande salle, des galeries basses jusqu'aux angles de la cour, marqués par des petits pavillons carrés ; puis des galeries latérales, parfois avec une grande salle au milieu de chacun des côtés.

Bouddha, époque Trang.

a

b

a). Statuette poterie, haut. $0^{m}40$, époque Trang. - (Coll. C. T. Loo).
b). Narayuann de pierre, haut. $1^{m}75$, à Long-menn.

a). Autruche ; tombeau de Kao-Tsong † 683, à Ts'iènn-tcheou. (Chav. N° 459).

b). Cheval ; tombeau de Traé tsong † 649, à Li-ts'iuann. (Chav. N° 446).

c). Cheval ; haut. $0^{m}18$. - (Coll. C. T. Loo).

d). Acteur et actrice, haut. $0^{m}18$. - (Coll. C. T. Loo).

a

b

a). Donatrices, 8e siècle, Si-chann Koann à Mièn tcheou. - (Miss. Ségalen).

b). Donateurs, 8e siècle, Si-chann Koann à Mièn tcheou. id.

La Grande Géographie *Y trong che* cite, comme datant des Trang, mais sans affirmer qu'il n'y a pas eu de réparation partielle ou totale :

1° Au Tsiang-sou : près de Wou-yang siènn (Tchrang tcheou) le *Li kong chou trang* « bibliothèque du seigneur Li » que Li Po (3e siècle) mentionne dans l'un de ses poèmes. 2° Près de là, le *Wang rou ko* « pavillon pour voir le lac ». 3° Près de Tchenn-tsiang, sur une île du Yang-tse, le *Tsinn chann se* « monastère de la colline d'or », fondé au 3e et au 4e siècle, mais bâti surtout sous les Trang. 4° En dehors de la porte nord de Taé tcheou, près de Yang-tcheou, le *Pei chann se* « monastère des collines du nord », fondé en 825. 5° Au Ngann-roé, au nord-ouest de Tsiénn-chann siènn, un groupe de temples sur les Roann chann. 6° Sur une colline au sud-est de Trang-rou (Traé-ping), est la maison de Li Po le poète. 7° A Péking, le *Fa yuann se* a été fondé sous les Trang : il ne semble pas qu'un seul des bâtiments anciens ait été rebâti dans le style Trang.

Les tours bouddhiques sont appelées seulement *tra*. Elles s'élevaient surtout dans les enceintes des monastères. Quelques-unes contiennent un escalier intérieur ; mais dans la plupart, cet escalier a été détruit.

Le type Trang de la tour bouddhique est carré, avec 7, 13 ou 15 étages se touchant presque. La tour s'élargit de la base au sommet jusqu'aux deux tiers de la hauteur, puis elle s'amincit de nouveau. Telles sont le *Si-se tra* de Yun nann fou bâti au 7e siècle et la tour du *Song yo se* au pied du Song chan (Ro-nann).

D'autres tours, toujours carrées ou rectangulaires, ont des

étages qui diminuent progressivement. Telles sont les *Siao* (à 13 étages) et *Ta* (à 7 étages) *Yénn tra se*, à cinquante lis au sud de Tchrang-ngann (Pl. 25 *a* et *b*).

Il existe un assez grand nombre de ces tours, dont nous avons un modèle authentique parmi les sculptures de Long-menn (Pl. 25 *c*).

Les tombes, toujours simples tumuli, relèvent à peine de l'architecture. Comme pour les époques précédentes, elles consistent en une petite colline dont les dimensions grandissent avec l'importance sociale du mort. Un temple pour les sacrifices s'élevait toujours au sud : la forme de ce temple était celle des palais et des grandes maisons. Aucun n'a subsisté.

4° ARTS DÉCORATIFS DE STYLE TRANG.

Les objets de tous genres où les artistes Trang ont imprimé leur sentiment artistique sont nombreux relativement et montrent une évidente parenté de style : vérité dans la reproduction des fleurs et animaux, sans déformation ; ampleur et largeur du dessin ; fermeté, simplicité dans l'expression ; éclat mais harmonie dans la couleur ; formes toujours pleines et simples.

Les vases et coupes, avec leurs pieds étroits et la silhouette droite et évasée de leurs flancs inférieurs, se lient aux vases néolithiques de poterie décorée. Ils s'en rapprochent encore par la plénitude arrondie de leurs épaules et par leurs cols bas. Mais si

la forme est analogue, le décor splendide est bien celui d'une époque de luxe, de rayonnement mondial et de culture intellectuelle saine et puissante, sans imitation servile et prétentieuse.

Les bijoux assez nombreux, les vaisselles précieuses, les objets enfin représentés sur les peintures du temps, nous permettent de nous mouvoir désormais librement hors des liens de l'archéologie. Nous aurons moins besoin de dates pour être assurés des attributions. Les imitations et faux Trang faits sous les premiers Ming risquent seuls d'égarer le jugement.

C'est des Trang que date la porcelaine véritable, encore fruste. Par contre les bronzes sont rares.

Céramique. — La pièce la plus ancienne de porcelaine chinoise est jusqu'à présent un bol exposé au Musée des Beaux-Arts du Palais Impérial à Péking. La matière est très épaisse, d'une couleur brun-jaune pointillé. La couverte est brillante et laisse voir un craquelé très fin. Quatre idéogrammes *siènn to nièn tche* « fait dans les années siènn-to » (954-959) sont imprimés dans le fond. Il semble que ce soit le seul exemple de *tchaé yao* « four des fagots » qui ait survécu. Ces pièces étaient fabriquées à Tcheng tcheou (Ro-nann).

L'on cite, de ce temps, les *chou yao* « four du Se-tchroann » de Ta-y qui auraient produit des coupes fines et dures rendant un son clair quand elles étaient frappées. Jusqu'à présent,

aucune pièce de ce genre n'est exposée en Asie ou en Europe.

Des terres cuites d'une contexture très fine et très dure, couvertes d'un émail noir-brun, datent de ce temps. Mais l'on ne sait au juste en quel endroit elles étaient fabriquées. Les bols japonais de Karatsu en sont une bonne imitation. Les auteurs chinois citent bien : les *cheou yao* d'une couleur jaunâtre, faits au Ngann-roé ; les *yue yao* « fours de lune » d'un blanc verdâtre, comparés à la neige et à la glace ; les *pi cho* « couleurs cachées », d'un vert sombre, fabriqués à Yue-tcheou (avec les *yue yao*). Mais nous n'avons rien qui se rapporte à ces descriptions.

Certaines faïences coréennes de date peu ancienne rappellent beaucoup aussi la faïence Trang.

Les fours de Tsing-to tchenn (Tsiang-si) alors appelés Tchrang-nann, commencèrent de travailler, paraît-il, dès le 7e siècle. Dans le « Voyage du march. arabe Sulayman en Inde et en Chine », rédigé en 851, il est écrit (édit. Bossard, p. 54): « Il y a en Chine une argile de qualité supérieure avec laquelle on fabrique des coupes qui sont aussi peu épaisses que les bouteilles de verre, on voit par transparence le liquide qu'elles contiennent. Les coupes en question sont fabriquées avec cette argile. »

Berthold Laufer, dans *The biginnings of porcelaine in China*, appelle l'attention sur des porcelaines chinoises trouvées à Samarra, l'ancienne résidence des Califes, et les attribue à la période 838-883 (voir Ferguson, p. 125-126). Cette opinion devrait être corroborée par une expertise sérieuse avant d'être admise.

On a attribué aux Trang un superbe vase de terre cuite à décor reproduit dans la collection Paul Mallon, 1919. Il est bas, rond, avec un col étroit et un couvercle pointu et

Fig. 69. — Miroir de bronze des Trang, 7e au 10e s. ap. J.-C.

haut. Le tour est couvert de lotus blancs et de feuilles vertes sur un fond jaune. Les auteurs chinois ne citent rien qui approche de cette pièce unique : elle rappelle par sa forme le vase Song de la Pl. 38 *b*.

Bronze. — Les vases sont excessivement rares. Il semble que cette matière trop sombre n'ait pas tenté les amateurs.

Les poètes Trang parlent de vases d'or (faut-il lire de cuivre ?) et célèbrent la porcelaine (ou la faïence). Une statuette de Wé-tro trouvée en 1915 prouve cependant que le bronze était encore employé.

Les *miroirs* de bronze, par contre, sont nombreux. Ils sont reconnaissables à la hauteur de leurs reliefs et de leurs bords, la variété, la grâce et la délicatesse de leur ornementation en bas-relief : chevaux galopant, rinceaux de vigne, chérubins nus, sujets religieux, animaux du cycle, animaux du zodiaque, etc., tous traités avec une liberté, une finesse et une ampleur de formes qui s'allient bien au style général. Un grand nombre sont couverts d'un vernis ou laquage d'un vert-brun presque noir. Le genre et le style de certains décors rappellent beaucoup quelques miroirs attribués aux Rann.

L'histoire rapporte qu'en 694, devant le Palais de Tchrang-ngann, l'on éleva une colonne de bronze haute de 105 pieds, sur une base de fonte de 170 pieds de tour : dix millions de livres de métal auraient été employées ainsi. On la fondit pour de la monnaie en 714. En 697, l'Impératrice Wou fit fondre neuf urnes de bronze en imitation des neuf *ting* de Yu. L'urne correspondant à la province du Ro-nann avait 18 pieds (six mètres) de haut, et pouvait contenir 18.000 boisseaux de grain. Les autres avaient 14 pieds et pouvaient contenir 12.000 boisseaux. Une carte de la province était dessinée en relief sur la surface. Un total de 576.000 livres de métal furent ainsi employées.

L'or et l'argent étaient fréquemment employés pour des bijoux et de la vaisselle. M. Vignier exposa à Paris, en 1913, une superbe collection de vaisselle d'argent finement ciselée qu'il attribuait à cette période, et dont le décor était en effet nettement Trang.

Le Metropolitan Museum of Arts, de New-York, expose un singulier sarcophage de bronze doré, destiné sans doute à des cendres. La hauteur est de 0.47 cent. Il est supporté par quatre guerriers. A l'intérieur se trouve un cercueil, aussi de bronze doré, mais sans ornementation (Pl. 26 *a*).

Les *monnaies* Trang sont rondes avec un trou carré. Elles portent les mots *trong pao* « valeur universelle » et l'indication de la période, le *niènn-rao*. Celles que nous reproduisons sont des années Kraé-yuann 713-741.

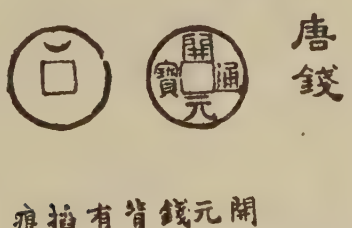
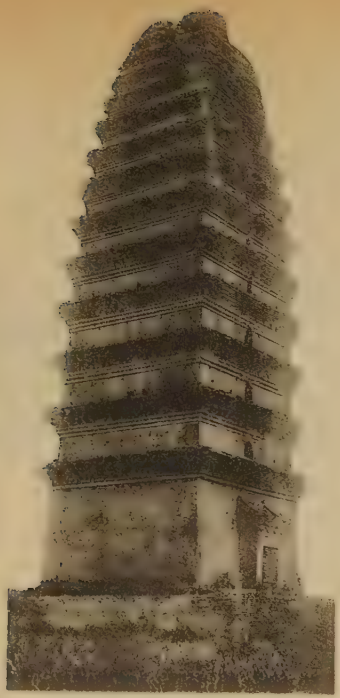


Fig. 70. — Monnaie des Trang, 7e au 10e siècle.

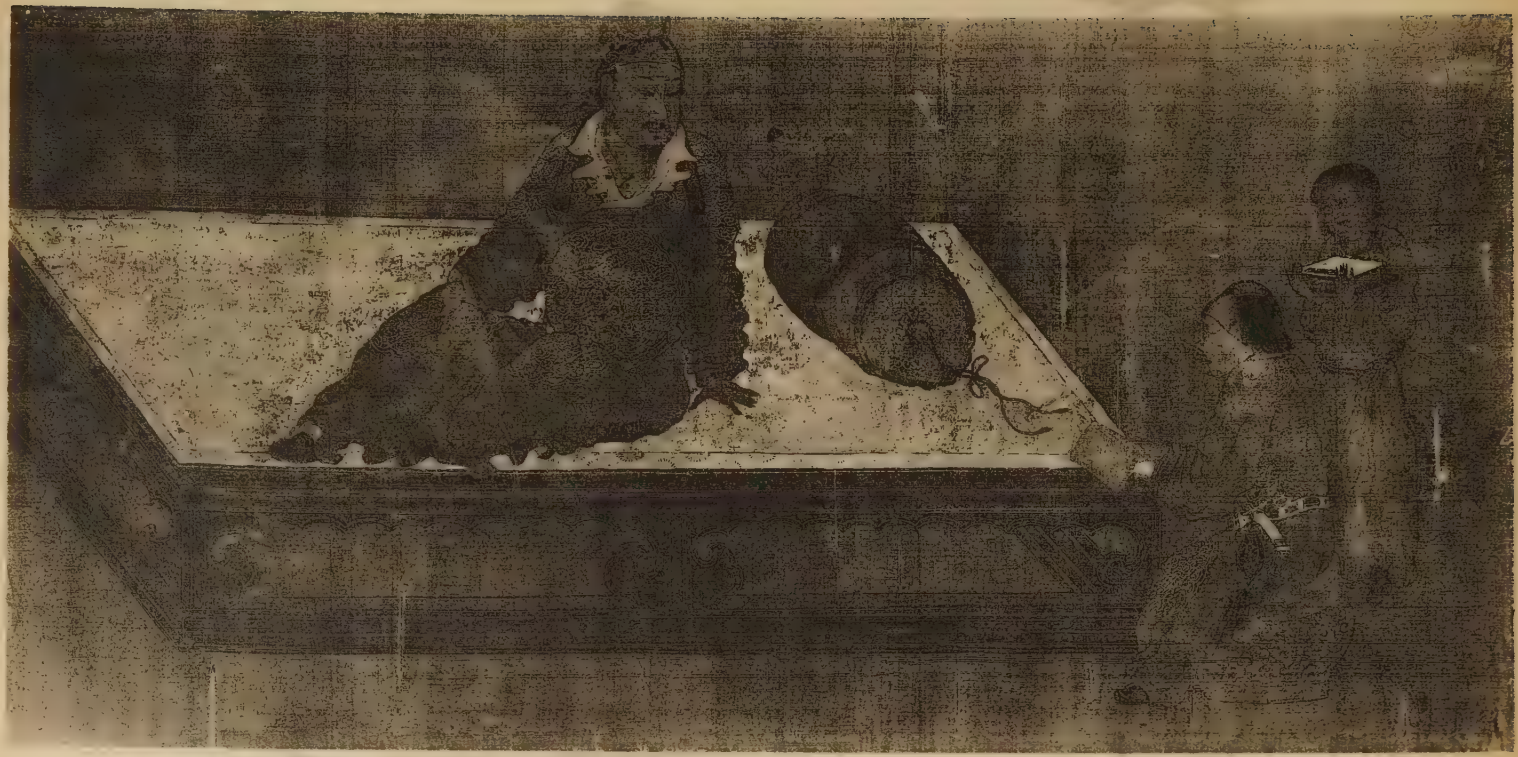


a). Ta yènn tra, Tchrang-ngann, 9e siècle.

b). Siao yènn tra, Tchrang-ngann, 8e siècle.

c). Tra dans le rocher, à Long menn, 6e siècle. - (Chav. No 1024, 1025 et 307).

a). Châsse cinéraire cuivre doré, époque Trang, haut. 0m47.



L'Emp. Ming-roang instruit son fils, par l'Emp. Roé-tsong, 1101-1127. - (Mus. Guimet)

Paysage, par Sia Koé, 12e et 13e s. — Shimbi Shoin.

CHAPITRE VI

LE STYLE SONG

(DU 10e AU 13e SIÈCLE APRÈS J.-C.)

Les mêmes circonstances qui entourèrent la chute des Rann et l'envahissement de la Chine par les Barbares Wé se retrouvent à la fin des Trang et à l'avènement des Song.

Les Trang, comme les seconds Rann, avaient érigé l'aristocratie intellectuelle comme idéal social à la portée de tous. Mais, comme eux, ils ne surent pas maintenir la paix à l'intérieur et à l'extérieur : rebellions et invasions enlevèrent au peuple sa foi dans la formule intellectuelle : la force apparut supérieure à l'intelligence.

La Chine n'étant plus unie et confiante dans ses chefs, ne s'opposa plus à l'invasion barbare. Alors, devant ces désordres, comme à la fin des Rann, les brutaux, les violents s'évadèrent, soit en se joignant aux bandes des nomades, soit en organisant des bandes eux-mêmes. Les délicats, les rêveurs, ne pouvaient, eux, s'évader. Mais le bouddhisme avait épuisé ses promesses sans les tenir : il n'eut qu'un faible renouveau sous les Song.

Les intellectuels connurent alors la métaphysique et les

rêveries de la philosophie. Pendant que les barbares assiégeaient la capitale, on discutait à la Cour sur le *Ynn* et le *Yang*. Le troupeau humain avait besoin d'une formule lui donnant un recours de l'intelligence contre la force : ce fut la grande période des magiciens, des Esprits tout-puissants. Les empereurs Song, imitant les Rann, créèrent plusieurs dieux, en particulier le Souverain universel, l'Auguste de Jade, *Yu roang*. On rechercha les magies antiques, les philosophies subtiles : l'antiquité obscure antérieure aux Rann apparut l'âge d'or de toutes les vertus et de tous les grands secrets.

Ce fut donc un double courant de détachement philosophique et d'amour du passé qui s'exprima par un raffinement poétique et rêveur incomparable : les poèmes étaient des tableaux et les tableaux étaient des poèmes. Toutes les émotions les plus fines de la nature et de la pensée cherchèrent à se matérialiser dans l'œuvre contemporaine, tout en se plaisant à s'entourer de tout ce qui pouvait être attribué à l'antiquité. La légende des Chang-Tcheou, créée par les magiciens Rann, fut reprise et confirmée par les magiciens Song : les faux antiques abondèrent.

Délicatesse dans la forme et le dessin ; fraîcheur légère du coloris ; harmonie dans la grâce ; inspiration rêveuse, brouillards transparents, clairs de lune, évocation mais non décoration, tels sont les traits marquants du style Song.

Après les troubles de la fin des Trang et des Cinq dynasties, le militaire heureux qui avait fondé la dynastie Song avait établi sa capitale à Kraé-fong (K'ai-fong), sur la rive Sud du Fleuve

Jaune, dans le Ro-nann nord-est. Elle y resta de 960 à 1127. Les *tong-rou* Tsri-tann venus de Mandchourie et s'étendant vers l'ouest, avaient déjà fondé leur empire *Léao*, « fer » occupant le nord-ouest de la Chine. Un nouveau groupe tong-rou, les Jou-tchenn (prononcé par erreur Niu-tchenn) descendirent de Mandchourie, fondant l'empire *Tsinn* « or » (en Jou-tchenn, *altann*) et chassant les Song vers le Sud. En 1127, la capitale fut transférée à plus de mille kilomètres au Sud, à Rang tcheou (Hang-tcheou), au sud de l'embouchure du Yang-tse, sur l'admirable lac de l'Ouest.

Une tribu Siong-nou (Hun) vivant dans la Sibérie du Sud, sur la Keroulène, et faisant partie de la confédération Léao, prit l'ascendant et imposa sa langue, adoptant le titre dynastique « argent », en leur langue, *Monggol*.

La marche des Mongols fut rapide. L'intelligence des magiciens et des philosophes ne tint pas contre la force des nomades. En 1276, Rang tcheou était conquis, et les derniers Song étaient, peu après, vaincus sur mer, sur la flotte qui était leur dernier territoire.

La finesse, la grâce, la poésie et l'intellectualité des Song ont eu une grande importance en Asie. La peinture Song, en particulier, n'a plus cherché à illustrer des légendes, mais à exprimer des sentiments de haute culture devant un paysage ou un être ; à fixer l'impression de beauté, l'émotion artistique ressentie, et cela en se servant du sujet comme moyen. La peinture japonaise s'est directement inspirée des Song jusqu'au 18e siècle. Trois artistes chinois du 13e siècle : Sia Koé, Ma Yuann et Yènn

Roé sont encore vénérés au Japon sous le nom trinitaire de Ba-Ka-Gann (Ma, Sia, Yènn). Les peintres devenus demi-dieux sont rares, même en Extrême-Orient.

1° LA PEINTURE DE STYLE SONG.

Le style Song possède au plus haut degré les qualités très chinoises de compréhension poétique et d'amour de la Nature que la peinture exprime mieux qu'aucun autre art. Dans les œuvres de ce temps, le charme et la délicatesse de l'expression égalent la sincérité, la grâce de la conception.

La composition vise moins à la décoration qu'à l'expression d'une émotion artistique et cela par le moyen d'un sujet choisi et dégagé de tout ce qui est inutile. Les sujets ne sont plus de simples incidents illustrés : ils ont une signification, une idée générale : ils doivent évoquer l'un des grands sentiments qui peuvent émouvoir l'âme humaine. Une certaine mélancolie rêveuse les anime tous, comme elle anime les poèmes contemporains. L'excès dans le sentiment se manifeste généralement par la mélancolie : ne pleurons-nous pas aussi bien de joie que de tristesse ? Les artistes Song l'ont senti et le font sentir à leurs admirateurs. Ils ont recherché et trouvé le moyen d'évoquer l'action immatérielle, les sentiments, les pensées, par la représentation artistique des formes et des couleurs. Chaque détail est conçu en vue de l'effet général, de même que chaque mot d'un poème doit apporter son aide à l'expression voulue.

Les paysages de la vallée du Yang-tse se prêtent merveilleusement à cette interprétation poétique : Montagnes abruptes, rivières embrumées, oies sauvages sous les roseaux des grands marécages, ou bien oiseaux de couleurs vives chantant parmi d'admirables fleurs : tout, dans cette région, met un poème dans un tableau, ou fait un tableau d'un poème.

Le dessin est toujours simple et soigné, et le trait, bien que ferme, est toujours léger, avec une force et une simplicité vraiment remarquables. Rien de rude, d'inachevé. Tout est raffiné.

Le coloris est fluide, transparent, harmonieux. L'âge a malheureusement atténué la vivacité des couleurs, mais il est visible qu'à l'origine celles-ci, dans leur fraîcheur première, ont été fort éloignées de la puissance un peu sombre et de l'épaisseur des couleurs Trang. Les plus grands peintres suivirent la coutume de colorier le dessin déjà terminé à l'encre, faisant ainsi du dessin colorié. Mais au 10e siècle, Siu Tchrong-se, développant l'idée de Roang Ts'iuann, employa directement la couleur sans dessiner d'abord à l'encre : Tchao Tchrang l'imita au 11e siècle. L'on appela cette méthode *wou kou roa* « peinture sans ossature » : mais elle fut toujours considérée comme une invention hétérodoxe.

Le style Song a une immense valeur aux yeux des Chinois, car il représente au plus degré les aspirations profondes de la nation. Sa valeur est également grande aux yeux des Japonais, car les historiens d'art de l'Empire du Soleil-Levant reconnaissent que leur conception de la nature a été directement affectée

par les peintures Song. Jusqu'au début même du 19e siècle, Hiroshigue (Chirochigué) et Hokousaï (Hoksaï) se sont inspirés de ces œuvres auxquelles ils ont emprunté bien souvent leurs tendances rêveuses et poétiques.

Ce style n'a pas toujours été le même pendant toute l'époque Song, mais il a progressé vers un emploi de plus en plus adroit des détails, vers une composition plus concentrée, vers une plus intense expression de rêverie haute et mélancolique. Les plus illustres peintres de ce temps sont :

Au 10e siècle :

Li Tchreng (Siènn-si, Yng-ts'ieou) mourut à 49 ans à Yng-ts'ieou du Chann-tong ; paysagiste illustre qui fut très imité, surtout au 11e siècle par Ti Yuann-chenn.

Fann Kroann, qui vécut vers 1026, se fixa dans les Monts Tchrong-nann au Chenn-si, et son œuvre s'inspire de leur splendeur.

Tong Yuann, du Tsiang-nann, buffles, tigres, paysages d'eau.

Tsiu Jann, un religieux, célèbre paysagiste : le Musée Guimet expose une œuvre de lui.

Ché Kro, appelé à la Cour en 965 et auteur d'un tableau intitulé « les trois rieurs » qui n'a cessé depuis d'être imité.

Siu Tchrong-se, fleuves, fruits, insectes, peignait sans dessiner les contours, comme Roang Ts'iuann de qui, peut-être, il fut élève.

Wang Koann, de 963 à 976, imita directement Wou Tao-tse. Kouo Tchong-chou, paysagiste. Kao Y, un Tsri-tann, sujets religieux. Yènn Wènn-Koé, paysagiste, qui peignit les arbres et

rochers des fresques de Kao Y. Soun Tche-wé (Traé-kou) du Setchroann, sujets religieux.

Au 11e siècle :

Tchao Tchrang, qui suivit le genre de Roang Ts'iuann et Siu Tchrong-se et peignit directement, sans contours en noir, ses fleurs, oiseaux et insectes pour lesquels il est illustre.

Tong Y, portraitiste. Meou Kou, envoyé l'an 988 en Annam pour y exécuter le portrait de l'empereur Li Roang. Wou Tsong-yuann, qui orna le palais.

Y Yuann-tsi (Tchou-tsiao) de Tchrang-cha, peignit d'abord des fleurs, puis des oiseaux dans les bambous et les roseaux.

Kao Kro-ming, attaché en 1012 à la Cour, peignit également bien chevaux, édifices, paysages, fleurs et êtres humains. Tchrenn Yong-tche, attaché à la Cour en 1027, dut partir en 1034. Song Ti est illustre pour ses collines, fleuves et arbres.

Kouo Si, un des plus grands peintres de la dynastie, reçut en 1068 une commande de l'Empereur. Il a laissé un traité sur le paysage. Sou Che (Tong-pro) illustre surtout comme poète et homme d'état, est connu pour ses bambous en blanc et noir.

Li Kong-linn (Long-mièn depuis 1100 ; tsinn-che en 1070, mourut en 1106), originaire du Ngann-roé, excellait dans tous les genres. Il préférait le dessin à la peinture. Il utilisa souvent un papier transparent et réservait surtout soie et couleurs pour des imitations de l'ancien. On possède plusieurs œuvres de lui : dans les *Selected relics* (Shimbi Shoin : v. 13, pl. 9) le « prêtre

Pou-taé dormant ». Le Musée Guimet expose onze peintures, un album illustré « Légende de Koei-tse-mou-chenn », et dix dessins « Les envoyés des peuples barbares » (v. Pl. 30). Les fresques du temple de Shiba (Japon), exposées au même musée, seraient inspirées de Li Long-miènn.

Tchao Ling-jang (Ta-nièn) peignit des éventails sur lesquels l'empereur ajoutait un poème.

Tchreng Tsong-tsao imita Wou Tao-tse au point que l'on s'y méprit même de son temps.

Mi Fei (1051-1107 : en jap. Bei-gensho) calligraphe illustre et copiste remarquable ; s'illustra dans le paysage et le portrait. Son fils Mi Yeou-jenn est aussi célébre.

Tchreng Trang, bambous à grosse tige.

Au 12e siècle :

L'Emp. Roé tsong qui, né en 1082, régna de 1101 à 1126 et mourut en 1135, était un peintre et un collectionneur. Il fonda en 1101 une académie de peinture dont les membres étaient recrutés par concours. Son immense collection est décrite dans le *Siuann ro roa prou*. Il suscita une renaissance des anciens styles et s'inspira lui-même, dit-on, de Kou Kraé-tche (5e s.). Le Musée Guimet expose de lui une œuvre admirable : « L'empereur Ming roang ti instruit son fils » (v. Pl. 27). Les collections furent saccagées en 1125 par les Tsri-tann qui emmenèrent l'empereur en captivité vers le nord et le gardèrent jusqu'à sa mort en 1135.

Tcheou Chounn, originaire de Tchreng-tou, s'inspira, dit-on, de Li Se-siunn pour le paysage, de Kou Kraé-tche pour les

Terrasse au bord de la mer, par Ma Linn 12e et 13e siècle. - (Mus. Guimet).

Ambassade du roy. des femmes, par Li Kong-linn (Long-miènn) datée de 1078. - (Mus. Guimet.)

Oiseaux et fleurs, " vu par l'Empereur en 1143 ". - (Mus. Guimet).

a

b

c

d

vêtements, de Li Long-miènn pour les sujets bouddhiques.

Li Trang vivait au début du siècle, paysagiste et portraitiste. Li Ti, originaire de Ro-yang du Yun-nann, fut directeur de l'académie de peinture : fleurs, oiseaux, roches. Trong Koann († 1126), peintre de batailles. Fa Tchrang (Mou-tsri), animaux.

Au 13e siècle :

Ma Yuann (en jap. Ba-yen), peintre de la Cour de 1190 à 1224, a laissé plusieurs œuvres admirables dont plusieurs sont reproduites dans les *Selected relics* (Shimbi Shoin) vol. 8, pl. 12 ; vol. 13, pl. 10 ; vol. 17, p. 13 ; vol. 20, p. 9.

Ma Koé, frère de Ma Yuann, s'était illustré dans les oiseaux. (*Selected relics*, v. 9, pl. 15 ; v. 13, pl. 11 ; vol. 15, pl. 11 ; vol. 18, pl. 12).

Ma Linn, fils de Ma Yuann, signa, dit-on, certaines œuvres paternelles. Les *Selected relics* publient deux œuvres de lui (vol. 7, p. 20 ; vol. 16, p. 6). Le Musée Guimet expose un paysage, don de l'Imp. Tsre-si (voir Pl. 29), dont la grandeur est un peu atténuée par le souci du détail,

Sia Koé (Yu-yu : en jap. Ka-Kei), peintre à la Cour de Ning tsong (1195-1224), est, à mon avis, le paysagiste le plus remarquable des Song et peut-être de la Chine. Les rares œuvres de lui que j'ai pu contempler dans les collections de l'Asie m'ont frappé par leur exceptionnelle vigueur, leur puissance d'évocation rêveuse et leur vérité. Le Shimbi Shoin reproduit quelques œuvres de lui (Pl. 28), (vol. 11 ; vol. 15, pl. 12 ; vol. 16, pl. 16 ; vol. 19, pl. 10). Nous lui empruntons l'un de ces chefs-d'œuvre (Pl. 28).

Tcheng Se-siao est renommé pour ses orchidées. Yang Je-yènn fit un portrait de l'Impératrice. Trong Koann, paysagiste.

Les experts, comme aide pour l'identification des peintures Song, examinent d'une part la soie (ou le papier) et d'autre part l'encre.

La soie était de trois espèces : *choang se tsiuann* « étoffe à double fil » ; chaque fil de la trame et de la chaîne étant double ; *tann se tsiuann* « étoffe à simple fil », les fils de la chaîne étant doubles, et ceux de la trame étant simples ; *yuan tsiuann* « étoffe de la Cour » que l'on dit avoir été tissée spécialement pour la Cour, et qui avait parfois sept à huit pieds de large, étant fort épaisse. Les reproductions anciennes étaient faites sur cette étoffe.

Le papier était plutôt fin, à surface lisse. Cette variété aurait été inventée sous les Trang ultérieurs (923-934) : sa fabrique était appelée le *tchreng sinn trang* « salle des cœurs limpides », et c'est ainsi qu'il est désigné. Il était formé de fibres de chanvre. La plupart des œuvres originales de Li Kong-linn étaient faites sur ce superbe papier. Il se servait, dit-on, plutôt de soie pour ses copies de l'ancien.

L'encre, avant le 10e siècle, était fabriquée avec de la suie de bois de pin brûlé, mêlée à de la colle : c'était la *song yènn mo* « encre de fumée de sapin », dont la couleur était toujours noir de jais, et qui brillait comme le vernis. Vers le 10e siècle, l'on commença d'employer le noir de lampe à huile *You yènn mo* « encre de fumée d'huile », dont le noir est moins profond et

l'aspect moins brillant que la précédente. Ces deux encres furent en usage, quoique l'encre de sapin fût préférée. Mais après les Song, l'encre de sapin cessa d'être fabriquée jusqu'au 17e siècle où Tong Tsi-tchrang en broya pour ses copies de l'ancien.

2° SCULPTURE DE STYLE SONG

Le style Song en sculpture n'est pas aussi marqué qu'en peinture : ce moyen d'expression est trop plastique, trop matériel pour avoir satisfait les aspirations de l'époque. Les œuvres de ce temps, néanmoins, ne sauraient être confondues avec celles des Trang dont elles n'ont pas la plénitude, la rondeur, l'intensité de vie physique. Elles s'allongent, s'amollissent, atteignent parfois une grâce exquise d'expression rêveuse, mais ont fréquemment de la lourdeur, du manque de vie (Pl. 32).

Le Bouddhisme n'était plus protégé officiellement, car les empereurs Song se complaisaient surtout à peupler le panthéon taoïste : c'est à l'un d'eux, Tchenn tsong, que l'on doit la création de « l'Empereur de Jade », Suprême divinité du Ciel, qui personnifia l'ancienne formule imprécise du « Ciel », et du « Souverain Supérieur » autrefois une Vertu, une Force, mais non une personne,

Les rares statues bouddhiques que nous possédons ont, par une coïncidence singulière, une étroite parenté de mouvements et d'allures avec certaines statues des débuts du gothique. Les

figures du *Fann tse tra* (Pl. 33) ne seraient pas déplacées sur nos anciennes cathédrales. Les statuettes, par contre, qui représenteraient peut-être mieux le sentiment populaire, sont allongées, simplifiées de gestes et de vêtements avec une visible tendance à l'immatérialisation. Telles sont les statues en relief du petit tra en bronze doré fait pour un roi de Yue au 10e siècle (fig. 71).

Fig. 71 — Petit tra en bronze doré, daté de 955

Il faut enfin tenir compte des influences raciales : Le Nord, aux mains des Nomades, ne pouvait avoir le même style que le Sud-Est, gouverné par les raffinés de la Cour, et que le Sud-Ouest, où régnaient des races laotiennes.

La sculpture bouddhique du Nord est assez bien représentée par quatre statues de fer qui se trouvent dans le *Song kao se*, à Teng-fong siènn (Ro-nann) et qui sont datées de 1213. Elles montrent encore l'influence Trang (Pl. 32 *a*.

La colonne appelée *Fann tse tra* « tour des inscriptions sanscriptes », située à quatre kilomètres environ au sud-est de la ville de Yun-nann fou, au Yun-nann, est au contraire typique de ce style Song que l'on pourrait qualifier de pseudo-gothique. Cette colonne est le seul reste d'un temple le *Ti-tsang se* « Monastère des Trésors terrestres » bâti sous la dynastie Song (voir *Kroun ming siènn tche* : ts. 9 : p. 12).

La sculpture civile est illustrée par les personnages gardant les tombeaux des Empereurs, dans le Ro-nann (Pl. 32 *b* et *d*) : ou par les statues des tombes autour du Lac de l'Ouest. Elles ne semblent pas entièrement dégagées de la pierre : l'artiste paraîtrait s'être arrêté avant d'avoir achevé son œuvre, soit par insuffisance de conception, soit pour ne pas en arriver à une précision contraire aux idées du temps.

Les statuettes, que l'on trouve encore dans les tombes, et les figures demi-voilées qui s'alignent autour du col des urnes funéraires, ont la même grâce frêle et imprécise que respirent toutes les productions de ce temps.

3° ARCHITECTURE DE STYLE SONG

Autant qu'il est possible d'en juger par les peintures contemporaines, et par les rares monuments authentiques, l'architecture avait acquis une valeur ornementale, dans les paysages, qu'elle n'avait pas encore. L'usage réel, qui avait déterminé les formes, avait été dépassé par le souci de l'aspect extérieur.

Les toitures, par leurs dimensions et leurs formes, eurent une part très grande dans l'ensemble. L'emplacement choisi, dans cette région de montagnes et de lacs qui avoisine Rang tcheou, détermina souvent des extensions de murs ou de colonnes qui touchent au grandiose.

Il est certain que la plupart des palais figurant dans les pein-

tures du temps n'ont jamais existé. Mais il est non moins certain qu'ils représentaient l'idéal du temps, c'est-à-dire le style, beaucoup mieux que la réalisation matérielle ne le permettait.

A ce point de vue, le merveilleux monument figuré par Ma Linn (Pl. 29) est un des meilleurs exemples de la beauté architecturale telle que les Song la concevaient. Sans nul doute, tel monastère au bord du Lac de l'Ouest, et tel palais impérial dans les vallées adjacentes, réalisaient en tout ou en partie ces conceptions splendides. Marco Polo (Ch. CLI) n'a pas assez de superlatifs pour décrire la ville et le palais de Rang tcheou (Kin-say, *Tsing-che* « la capitale »), où il entra en mars 1276 avec les conquérants mongols. Pour lui, c'est « la très nobilissime cité de Kin-say, sans faille la plus noble cité et la meillor que soit au monde... Encore est en cette cité li palais du roy qui s'enfouy, qui est le plus grans que soit au monde, si comme je vous deviseray... Il y a vingt salles belles et grans. Et en y a une plus grant que les autres où moult de gens pourraient mangier. Elle est toute peinte à or. Et la couverture et les murs n'ont d'autre peinture fors que d'or ; si que elle est si belle à veoir que c'est trop grant noblesse. Encore sachiez que, en ce palais, a bien mille chambres moult belles et moult grans, toutes peintes à or, et de diverses couleurs... »

Le palais actuel du gouverneur de la province, que j'ai visité plusieurs fois, n'aurait subi que des réparations peu importantes depuis le moment où, en 1131-1140, il fut bâti sous le nom de *To-cheou kong* « Palais de la vertueuse longévité ».

Un trait peut-être caractéristique est la passion pour l'hexa-

gone. Beaucoup de salles sont hexagonales. Un grand nombre de tours bouddhiques, en fait le plus grand nombre, sont à six faces (v. Pl. 35).

Les ponts eux-mêmes ont un aspect de force et d'ornementation qui est surprenant dans cette époque. Tous les visiteurs de Péking connaissent le pont de *Lou kou tsiao* jeté sur la rivière *Roun ro* à 22 kilomètres à l'ouest de la capitale. Bâti en 1189-1194 par ordre des *Tsinn*, il est célébré par Marco Polo. Il a 350 pas de long, 18 pas de large et onze arches. Le parapet est divisé en 140 parties par 139 petits piliers surmontés de petits lions.

Les tours bouddhiques *tra*, qui ne sont plus carrées, n'ont plus que 5, 7 ou 9 étages (au lieu de 13 et 15 comme sous les Trang). Elles contenaient un escalier intérieur avec de larges ouvertures, et des balcons extérieurs. Les toitures retroussées sont typiques de cette région. La tour Lei fong tra sur les bords du Lac de l'Ouest, à Rang tcheou, date du royaume Wou-yue (895-988). Les tombes, constituées toujours par un tumulus avec une table d'offrande, n'ont pas toujours de temples. Les Tombes Impériales sont divisées en deux groupes : dans le Ro-nann, près de Kong-siènn, est le *Yong chao ling* (de l'emp. Jenn tsong († 1063). Les autres empereurs sont enterrés près de Chao-sing dans le Tcho-tsiang nord. Des rebelles, en 1278, violèrent leurs sépultures.

Le tombeau du général Yo, sur les bords du Lac de l'Ouest, est intéressant par les deux statues, celle d'une impératrice et d'un ministre, agenouillés dans des cages et offerts à l'exécration publique pour avoir comploté la mort du patriote.

4° ARTS DÉCORATIFS DE STYLE SONG.

A) *Céramique*.

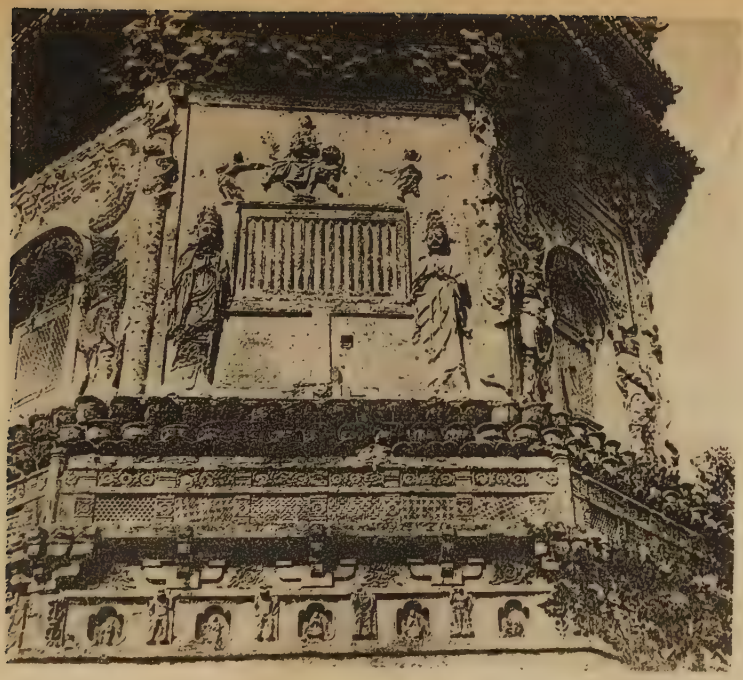
La passion de l'antiquité, en arts décoratifs, a profondément influencé les Song. Les Song, à leur tour, ont créé tout un art décoratif qu'ils ont attribué aux Tcheou et aux Rann. Ils ont composé de nombreux ouvrages de modèles inspirés de l'antique ; et l'Europe a longtemps considéré ces ouvrages comme des reproductions de pièces authentiques. Vases de bronze, objets de jade, ornements, ont été ainsi composés par des lettrés artistes pour être exécutés. On recherchait même à prix d'or des blocs de jade imprégnés d'oxyde de fer, marque d'ancienneté, afin de les transformer en faux antiques.

C'est là un fait qu'il ne faut pas oublier en étudiant les arts décoratifs Song. Car en dehors de ces faux, plus ou moins discernables aujourd'hui, il existe des pièces où l'influence antique a déformé le goût de l'époque, pièces souvent très belles de forme et de couleur, mais qui, généralement fabriquées pour la Cour ou les hauts fonctionnaires, ne montrent pas le vrai style Song de manière aussi éclatante que d'autres pièces plutôt populaires et copiées pour ce fait depuis lors.

Les formes sont élancées, aux épaules un peu hautes, au col, ou très court, ou faisant partie du corps et à peine diminué.

Ti-tsrang se tra (Fann tse tra); époque Song, à Yunnannfou.

Statuette ; Immortelle vêtue de plumes, époque Song. - (Coll. C. T. Loo).



a

b

c

d

Bas-reliefs du T'iènn-ning tra à Péking, époque Song. Pao-ngenn se tra à Sou-Tcheou (1131-1168).

c). Joè-koang se tra à Sou-Tcheou, 12e siècle.
d). T'iènn-ning tra à Péking, époque Song.

b). Vase aux cinq couleurs, époque Song.

Les couleurs sont, en céramique, d'une richesse et d'une douceur exceptionnelles. Le décor est fait de rinceaux, feuilles et fleurs, qui couvrent souvent la surface : il faut que tout soit orné, ciselé.

Pour les collectionneurs, nous conservons une division par matière, celle-ci ayant une importance considérable dans l'effet cherché.

La porcelaine chinoise a fait des progrès marqués : on fabriqua dès ce temps une pâte dure, fine et sonore, avec ou sans couverte d'émail, qui mérite pleinement le nom de porcelaine.

Les écrivains chinois estiment que les premières véritables porcelaines furent cuites sous le règne de Che tsong (954-959), de la dynastie des Tcheou postérieurs (période *Sièn-to*). Le Musée du Palais, à Péking, possède une pièce, probablement la plus ancienne du monde, avec cette période imprimée dans la pâte : c'est un *tchraé yao* assez épais, d'une couleur jaune brun mouchetée de taches plus sombres. Nous en avons parlé au chapitre précédent, puisque, d'une part, les Song commencent en 960, et d'autre part, les *tchraé yao* ne sont plus fabriqués sous les Song.

La production de la dynastie est répartie par les auteurs chinois, en cinq divisions d'après leur provenance et leur aspect :

a) Les blancs *ting yao* fabriqués à Ting tcheou (Tche-li sud) jusqu'en 1126. L'endroit exact est inconnu, quoique le village de *Paé trou tsroun* « village de la terre blanche », à l'ouest de la ville, soit indiqué généralement. Après 1127, ils furent fabri-

qués dans le Tsiang-nann, à Tsing-to tchenn, qui s'appelait alors Tchrang-ngann.

Ils sont d'un blanc assez franc, dû à l'émail qui est pur et fin. L'ornementation est délicate : fleurs et branches en creux, dessinées en lignes très fines sur la pâte ; parfois même, en relief. Les traits sont rarement épais. La pâte est d'un grain très fin, très compact, de couleur gris pâle. Les formes les plus fréquentes sont : des bols coniques et très ouverts (rarement arrondis ; jamais étroits et profonds) ; de petites assiettes ou plats, légèrement incurvés. Les bases (ou pied constitué par un cercle) sont toujours assez hautes et étroites.

L'on distingue trois variétés de *ting yao* : le *paé ting* « blanc », très fin et d'un blanc de crème fouettée ; *fenn ting* « farineux », avec une teinte à peine marquée de chamois dans l'émail, et une pâte plus grossière de grain et plus lourde ; *trou ting* « terreux », encore plus épais, plus lourd, et plus blanc-jaune.

b) Les flammés *tsiunn yao* faits à Tsiunn tcheou (maintenant Yu tcheou près de Kraé-fong fou : Ro-nann) surtout avant 1126.

Ce sont des flammés rouge-violet, passant du violet bleu sombre à traînées rouges, au *t'iènn lann* « bleu de ciel », au mauve avec traînées roses, *yu kouo t'ienn tsring* « ciel clair après la pluie ». Quelques pièces sont d'un rouge pourpre presqu'uniforme, quoique la trop grande uniformité soit un signe de faux. Il existe des bols d'un beau bleu pâle un peu nuageux avec, çà et là, une tache de pourpre : la valeur en est considérable.

L'émail (couverte) est très épais et coule parfois en masses au pied du vase. Il est d'un aspect légèrement opalisé qui ne peut

être reproduit et serait donc un indice d'authenticité. Il est rarement craquelé, excepté sous le pied, où l'on trouve fréquemment des lignes en V appelées *tsiou ynn wenn* « lignes de vers de terre ». La pâte est de deux espèces : ou bien claire, dure et compacte, faite avec de l'argile envoyée du Tsiang-nann ; elle est appelée *tsre traé* « corps de porcelaine » et se trouve surtout dans les vases à fleurs et grands bols. Ou bien sombre, sablonneuse, c'est le *cha traé* « corps de sable » fait avec de l'argile locale, qui se trouve surtout dans les petites pièces.

Des chiffres sont généralement gravés dans la pâte. La seule ornementation consiste parfois en rangées de boutons en relief. Les formes sont variées : vases à fleurs ou ronds, ou polygonaux avec des trous percés au fond ; assiettes allant avec les vases ; coupes à bulbes, larges et plates, rondes ou polygonales.

Les imitations ont été innombrables : les fours de Tsing-to tchenn, sous Yong-tcheng, au début du 18e siècle, ont produit d'excellentes copies.

c) Les noirs *tsiènn yao*, faits à Tsiènn-tcheou (maintenant Tsiènn-yang siènn ; Fou-tsiènn), appelés *temmaku* par les Japonais qui les payent un grand prix.

Ils sont noirs ou brun-noirs ; la couleur est riche, avec des iridescences opalines. Quelques pièces ont des lignes d'un brun plus clair (*trou-pi*, peau de lièvre), ou des gouttes, ou des taches. L'émail est très épais et irisé. La pâte est un grès d'un brun foncé. Aucune ornementation n'est visible. Les formes sont des bols coniques souvent assez hauts.

De nombreuses imitations ont été faites au Japon et en Corée.

d) Les céladons *long ts'iuann* « source du dragon » faits à Long-ts'iuann siènn (région de Tchrou tcheou : Tcho-tsiang), dans les villages de Liou-tiènn et de Tsing.

Ce sont des céladons vert pâle. La pâte est fine et blanche. L'émail est d'un « vert-oignon » sans craquelé. Cependant les pièces appelées *ko yao* « l'aîné », faites par l'aîné des frères Tchrang, ont une pâte fine et rougeâtre, tandis que l'émail, un peu plus sombre, est légèrement craquelé en « écailles de poisson ». Un décor en relief ou en creux se trouve fréquemment.

Les mêmes fours ont continué de fabriquer les mêmes céladons, sans interruption, jusqu'au 17e siècle. Il est donc très difficile de distinguer une pièce Ming d'une pièce Song, et la valeur de ces céladons en souffre.

e) Les *tsre yao* fabriquées à Tsre tcheou « région de la porcelaine » (Tche-li sud) dont il existe plusieurs variétés. Les plus fréquentes sont : décor noir sur blanc ; blanc sur noir. Les plus rares sont en cinq couleurs, ou en bleu-pâle, sur fond blanc-ivoire.

Les pièces à décor noir (Pl. 39) servaient aux usages familiaux : urnes à huile, à eau et à vin, etc. Les formes sont alors élancées et élégantes : jarres, bols ou plats avaient la même grâce. Le décor était gravé dans la pâte et rempli d'une couleur brune ou noire : fleurs et feuilles, ou rinceaux, au dessin large et gracieusement décoratif. La pâte est un grès d'un blanc-

ivoire ; l'émail est fin et peu brillant. Il existe aussi des *tsre tcheou* au fond noir et à décor très simple en rouge. Les cinq-couleurs et les bleu-pâle (voir Pl. 36) sont très rares et de grande valeur. Ils représentent des formes antiques. Ils étaient sans doute destinés à l'ornementation plus qu'à l'usage. Les fours de Tsre tcheou n'ont jamais cessé leur fabrication, reproduisant d'année en année à peu près les mêmes formes et les mêmes dessins. Mais les artistes, malgré eux, étaient influencés par le sentiment de leur temps, et les époques successives se reconnaissent par leurs concessions à l'idéal contemporain : les Song sont fins et allongés, le dessin plus délicat ; les Ming sont larges et puissants, le dessin plus simplifié ; les Krang-si sont lourds et forts ; les Tsiènn-long de nouveau graciles.

En dehors de ces cinq groupes réels, la tradition en mentionne d'autres dont nous n'avons pas de pièces. Les *koann yao* « fours officiels » d'un vert olive ou bleu clair, avec « une bouche rouge et un pied fer ». Les *tong yao* « hiver », faits près de Kraé-fong, étaient verts sans craquelé. Les *teng yao* étaient des céladons bleus. Les *lu rang yao*, près de Rang tcheou, bleus et verts sans craquelé. *Li choé yao* au Tcho-tsiang, copies inférieures des *long-ts'iuann*. Les *siao yao*, au Tsiang-sou, blancs et fins. Les *tsi tcheou* au Tsiang-si, blanc et pourpre. Les *Siang yao*, au Tcho-tsiang, blancs avec un craquelé en « pattes de crabe » ; *Yu tsre yao* au Chann-si, lourds et épais. *Ping-yang yao*, au Chann-si, très lourds, etc.

B) *Bronzes.*

Les Song nous ont laissé des grands vases ornementaux imités de l'ancien, des miroirs et des monnaies.

Fig. 72. —Miroir de bronze des Song, 10e au 13e siècle.

Les *faux vases antiques* se distinguent par la plénitude harmonieuse de leurs formes et par la simplicité et la légèreté arrondie du décor en relief. L'on ne trouve pas de coins ou d'an-

gles détachés et découpés. Les formes ne sont pas torturées comme celles des Tcheou : elles rappelleraient plutôt celles des pièces contemporaines, et les vases sont généralement oblongs, en coupe, au lieu d'être ronds. Le décor est ciselé en très faible relief et emploie sans compter le *trao tié*, les cigales et autres figures traditionnelles, auxquelles s'ajoutent des vagues, des nuages, etc.

Les *miroirs* sont fabriqués d'un métal très fin. Ils sont parfois vernis. Le bord est rarement rond : de relief peu marqué, il a les formes les plus variées, à pointes, à ronds, à découpures carrées, etc. Les sujets sont rarement symboliques ou religieux : ce sont plutôt des scènes de la vie, des enfants, fleurs, poissons, ou des sujets du Taoïsme.

Les *monnaies* sont rondes avec un trou carré au centre, comme les pièces modernes : elles portent en relief le nom de la période.

C) *Jade.*

Les pièces de jade antérieures aux Song, pour intéressantes qu'elles puissent être, n'ont pas encore ce caractère et cet usage purement ornemental déjà fréquent sous les Song. L'on pourrait presque dire que les artistes anciens n'avaient pas vu tout le parti que l'on pouvait tirer de cette matière splendide. Le *kou yu trou*, par Wou Ta-tchreng, donne la reproduction de pièces qui montrent tout le raffinement et l'adresse des sculpteurs sur jade, et les quelques coupes et vases que les collectionneurs chinois ont laissé échapper, prouvent le singulier degré de civi-

lisation artistique atteint vers le 10e et le 11e siècles. Signalons qu'un ouvrage du temps, le *kou γ u trou prou* est une collection de dessins pour lapidaires, dessins qui, d'après tout ce que l'on sait, n'ont jamais été exécutés.

Le décor des jades que nous connaissons a la plus grande analogie avec les décors exécutés sur bronze. Le fond est souvent fait d'une grecque reproduite de vases anciens. Des rinceaux, des lignes décoratives, des caractères héraldisés ou simplifiés (surtout *cheou*, longévité ; *fou*, bonheur) forment le thème constant. Comme matière la néphrite (jade blanc) était préférée au jade vert, qui semble très rare. Nous ne parlons pas ici des faux antiques gravés sur jade oxydé de brun.

a). Tsre-tcheou à décor incisé, époque Song. - (Coll. C. T. Loo).

b). Ting à décor bleu, époque Song. - (Coll. C. T. Loo).

Tsre-tcheou à décor noir, époque Song. - (Coll. C. T. Loo).

CHAPITRE VII

LE STYLE YUANN
(1277-1368)

Les simples et vigoureux nomades de Mongolie, maîtres maintenant de la Chine, ne comprenaient pas les subtiles rêveries mélancoliques des Song ; ils ne pouvaient goûter un art délicat, poétique et profond. A leur mentalité, devaient correspondre, en peinture, des tableaux en simples couleurs franches, écrits en grands personnages aisés à lire, évoquant des plaisirs physiques, chasse, chevaux, faucons, fraîcheur ombreuse des bosquets. En sculpture, des sujets puissants en une matière rude : ils employèrent beaucoup le fer.

La capitale, d'ailleurs ne fut plus dans le Sud chaud et brumeux, mais à Péking, climat tonifiant et sec, aux montagnes nues, aux plaines sans une ondulation.

Les étrangers étaient très nombreux à la Cour du Grand Khan. Nous savons par Rubruquis, ambassadeur de Saint Louis auprès du Khan, qu'à Péking, un orfèvre parisien, Guillaume Boucher, travailla de 1242 à 1254 avec son fils et un atelier de cinquante ouvriers. Il y a au Musée Cernuschi une tête de Bouddha dont la coiffure est incisée de fleurs de lys françaises (voir sur ce point *De Périgueux au Fleuve Jaune*, par F. de Mély. Geuthner,

Les chevaux, desquels on faisait de véritables portraits, ont toujours des formes pleines et arrondies : leur aspect extérieur, leurs mouvements physiques, sont la visible préoccupation des artistes. Les personnages sont vivants, très vivants, mais de leurs corps seulement. Aucune tentative n'est faite pour évoquer des sentiments ou des pensées subtiles. Sous ce rapport, le style Yuann est, dans tout l'art chinois, le plus proche de notre peinture occidentale.

Le coloris est soigné, délicat, mais puissant. La composition est conçue davantage pour un effet décoratif que pour donner une signification poétique au tableau,

Un effort visible, et souvent couronné de succès, est fait pour donner du relief au corps et aux objets : ce n'est plus seulement la silhouette qui arrête les yeux. Sous ce rapport, les œuvres Yuann sont de véritables peintures et non plus des dessins coloriés.

Tchao Mong-fou (Tse-ngang, Song-siue, 1254-1322) donne peut-être le mieux l'impression du style Yuann. Il était célèbre pour ses chevaux, au sujet desquels il écrivit qu'il s'inspirait des Trang, et surtout de Rann Kann (8e siècle). Il était aussi un paysagiste de grand talent. Le Musée Guimet possède de lui un tableau (Pl. 41), don de l'Impératrice Tsre-si qui a toute la délicatesse technique des Song, mais avec un souci de vérité. une précision et une force qui sont nettement de son temps. M. Ferguson (*Outlines of Chinese Art*, p. 234, 241 et 117) reproduit encore : 1° trois chevaux ; 2° l'Empereur examine un coursier ; 3° huit chevaux, pierre gravée à Tsu-feou. Le British

Museum expose un splendide paysage long de 5m10 sur 0m35, reproduit en partie par S. W. Bushell (Chin. art. fig. 127).

Tchao Yong (Tchong-mou), fils du Tchao Mong-fou ; Wang Mong (Chou-ming ; Roang-ro) mort en 1385, petit-fils ou neveu de Mong-fou ; la dame Tchao-Koann che, épouse de Mong-fou, furent très connus : et leur style copie celui de l'illustre aïeul.

Yenn Roé (en japonais Gann Ki) possède une grâce rêveuse qui l'attache aux Song. Les Japonais, d'ailleurs, le révèrent avec Sia Koé et Ma Yuann sous le nom trinitaire de Ba-Ka-gan. Le British Museum expose de lui « les trois sages ». Il s'attachait aux sujets bouddhistes et taoïstes.

Ni Tsann (Yunn-linn ; 1301-1374) est connu par ses esquisses en couleurs vives par masses informes. Il est encore impressionné par les Song. Ses paysages en noir et blanc ont cependant de la fermeté. Il voyagea longtemps dans les montagnes du Tsiang-Sou.

Ts'iènn Siuann (Choun-tsiu, Yu-trann) qui vécut à la fin du 13e et au début du 14e siècle, nous a laissé surtout des fleurs (v. Pl. 42), des oiseaux et des portraits. Son « Prince Siuann-yé » (Kokka) est un véritable chef-d'œuvre ; M. Phil. Berthelot possède de lui un grand tableau « Quatre ministres se servent de fleurs comme épingles de tête. »

Parmi les artistes qui ont encore illustré cette période citons :

Kao Kro-rong (Yènn-tsing ; Tsing-yènn) connu pour ses esquisses. Kao-Siènn, Li Krann, président de ministère

en 1312, envoyé en Annam d'où il rapporta la passion du bambou. Ma Wann (Wènn-Pi) qui vivait encore en 1360, paysagiste. Lou Koang (Tsi-rong, T'iènn-yeou). Roang Kong-wang (Ta-tchre, Tse-tsieou) dont « les sommets de montagne semblent couverts d'une couche d'alun ». Wang Tchenn-prong (Kou-yunn), favori de l'Emp. Jenn tsong (1311-1320), excellait dans des œuvres fines comme des miniatures. Trang Pi (Tse-roa), élève de Tchao Mong-fou. Tchao Tann-linn, Tchao Tsiènn-li, connu pour ses rochers en bleu et vert. Tchou Yu, qui vécut au début du 14e siècle, imita Wang Tchenn-prong.

2° SCULPTURE DE STYLE YUANN.

Les sculptures Yuann sont rares. Elles n'ont plus la grâce des Song et ne sont pas encore simplifiées comme sous les Ming. Leur vérité un peu lourde manque presque toujours d'interprétation artistique et d'expression au point de vue sentiment ou intellectualité.

Les bas-reliefs de la passe de Tsiu-yong (non loin de Nann-kreou, au nord-ouest de Péking) sont très décoratifs, avec beaucoup de liberté d'exécution et de vie, mais ont cependant un peu de l'aspect conventionnel des figures bouddhiques. Ils représentent les quatre rois des Devas protecteurs de la religion (Pl. 44 *a*).

Un Bouddha couché, en bronze, long de plusieurs mètres, se trouve au *Wo Fo se* (dans les collines à 18 kilom. à l'ouest de

Peking). Il est simple, élégant et aminci d'aspect, mais ne frappe pas de manière particulière. Le temple qui l'abrite a été brûlé au 15e siècle et rebâti au début du 16e siècle.

Trois statues de fer, datées 1296, à Siao-li prou, ont une force qui les signale à l'attention (Pl. 43 *b*).

A Tsi-ning tcheou, devant le palais du vice-roi, sont un lion et son petit, fondus en fer. La position n'en est pas spécialement gracieuse ou vivante.

A l'ouest de Ta trong, un taureau de fer est placé pour indiquer un gué. Il est simple et lourd (Pl. 43 *a*).

Les statuettes de cette époque sont très rares. L'on avait perdu la coutume d'en enterrer avec les morts. Les urnes funéraires sont également rares, car la coutume hindoue de brûler les corps, qui s'était développée sous les Song, avait été presqu'entièrement abandonnée. Les Mongols, maintenant encore, exposent les corps sur une colline où les animaux sauvages les dévorent.

3° ARCHITECTURE DE STYLE YUANN.

Les Mongols, pendant le court siècle de leur règne, ont bâti peu de monuments, et de ceux-là, il nous en reste un bien petit nombre. Ils se préoccupèrent surtout de fortifications. Le Grand Khan, constamment en voyage avec ses « barons », vivait souvent sous la tente. La ville mongole d'Ourga, maintenant, est encore faite de tentes dans des enclos palissadés. Ces nomades étouffaient dans les cours et les maisons. A la capitale,

un palais fut cependant édifié pour le Khan ; et pendant la durée de la dynastie, les Chinois continuèrent de bâtir. Le style des maisons fut plus simple et sévère. Les palais n'eurent plus la somptuosité de ceux des Song.

Dans les jardins du Palais d'hiver, à Péking, le *tchreng koang tse* avec son enceinte circulaire et ses palais décrits par Pierre Loti, daterait de ce temps. Mais des altérations ultérieures ne permettent pas de savoir exactement s'il reste une salle intacte. Il en est de même du *Tsiong roa tao*, île du lac impérial, sur laquelle s'éleva plus tard une stoupa, le *Paé-tra*. L'on cite encore une salle, le *Fou-yunn tsiènn* sur la colline *Yu ts'iuann*, à 15 kil. ouest de Péking.

Des palais de Karakoroum, l'ancienne capitale sur l'Orkhon, en Mongolie du Nord (maintenant Kara-balgasoun), il ne reste plus que des ruines.

L'architecture devait certainement être influencée par les nécessités militaires, car même la « Tour du Tambour » *kou léou* bâtie en 1202 (au sud de la Tour de la Cloche), est un véritable donjon. La partie inférieure est un cube de briques. La partie supérieure malheureusement reconstruite au 17^{e} siècle, est de bois, avec un toit de tuiles, et s'élève à 99 pieds au-dessus du sol (car, à 100 pieds, passent les vols d'esprits qu'il ne faut pas entraver). On l'appela d'abord Tsi tcheng léou « Tour de Rectitude ». Elle contient encore quatre cuves de bronze de l'une dans l'autre desquelles l'eau, s'échappant par une faible ouverture, marquait l'écoulement des heures. Cette clepsydre (trong léou rou) ne fonctionne plus.

Paysage daté 1309, par Tchao Mong-fou, (Tse-ngang) 1254-1322. - (Mus. Guimet).

Fleurs et fruits, par Ts'iènn Siuan (Choun-tsiu), daté de 1314. - (Mus. Guimet).

a). Bœuf de fer au gué de Ta-trong, époque Yuann.

b). Trois statues de fer datées de 1296, à Siao-li-prou du Chann-tong. - (Chav. N° 826).

a

b

c

a). Bas-relief : porte de Tsiu-yong koann, daté 1345. - (Chav. N° 1146).
b). Porte de Tsiu-yong koann, datée 1345. - (Chav. N° 1144).
c). Tié tra à Kraè-fong, datée 1383. - (Ch. N° 925).

Le *Tsiu yong koann* est une porte fortifiée dans la passe de Nann-kreou au nord-ouest de Péking. Construite en 1345, son cube massif de briques grises donne une impression de force et de solidité (Pl. 44 b). Sa voûte à trois pans la distingue des monuments similaires qui couvrent l'Asie. Sur les murs latéraux de cette voûte si curieusement construite se trouvent d'intéressants bas-reliefs ainsi qu'une inscription en six langues.

En dehors des ouvrages militaires, des travaux d'utilité publique furent exécutés, en particulier des ponts. Le fameux *Wann cheou tsiao* « Pont des myriades de longévités » sur la rivière Minn, à Fou tcheou (Fou-tsiènn), fut bâtie en 1303. Il a 39 arches, avec une longueur de 945 m. (3.135 pieds). L'on cite, dans la Géographie *Y trong tche*, un autre pont au sud-est de Ts'iuann tcheou (Fou-tsiènn) qui aurait 362 arches toutes en pierre noire, et une longueur totale de 2.520 mètres (8.400 pieds).

4° ARTS DÉCORATIFS DE STYLE YUANN.

A) *Céramique.*

La plupart des fabriques continuèrent de produire sous les Yuann à peu près les mêmes modèles en porcelaine, en grès, et en poterie que sous les Song. Cependant, certains modèles furent plus à la mode et, pour la majorité, le décor ne fut plus le même.

En *porcelaine,* l'on trouve et l'on estime surtout : les *ko yao*

de *long ts'iuann*, des céladons d'un blanc gris craquelé, soit en un réseau très fin, soit en lignes fortement marquées ; la pâte étant épaisse, dure et foncée. Ils étaient fabriqués dans le Long-ts'iuann siènn du Tcho tsiang qui fabriquait aussi des céladons « vert-oignon ». Le Linn-ts'iuan siènn produisait des craquelés crème sur une pâte fine. Les *tsiènn yao* noirs ou bruns, du Tsiènn tcheou (Fou-tsiènn) ont presque tous un semis de fines lignes blanches (peau de lièvre, *trou p'i*). Les « anciens *Jao-tcheou* » fabriqués à Tsing-to tchenn, sont d'un blanc pur, sur une pâte fine et presque translucide. Les *tsre yao* blanc-ivoire à décor noir ont des formes moins élancées que sous les Song.

Les *grès* à couverte épaisse étaient fabriqués en grandes quantités, surtout dans les provinces du Sud. Les plus célèbres sont :

1° Les *koang yao*, fabriqués à Canton, qui étaient vert-blanchâtres, ou gris de pierre mais pas uniforme ; très brillants, craquelés ; la pâte était brun sombre.

2° Les *Ts'iuann yao*, faits à Ts'iuann-tcheou, qui étaient d'une couleur lavande pâle parsemée de rouge, non craquelés ou très légèrement craquelés ; la pâte était gris-fer. L'on en trouve de légèrement pourprés tachés de brun, sur une pâte d'un gris rouge. Les formes étaient surtout des coupes massives. Le Musée Guimet possède un vase à cendres (Pl. 45) couleur aubergine claire ou fraise écrasée, portant en noir un *Souann y*, cheval fabuleux parcourant 500 lis par jour. C'est le 8e fils du Dragon ; il se nourrit seulement de feu et de fumée et, pour

ce motif, était reproduit sur les vases à cendres d'encens. Sa douceur désarmait la malveillance.

Les jonques chinoises, chargées de ces grès, allaient à Ceylan et dans le Golfe Persique. En Afghanistan, l'on considère même encore que ces pièces ont une vertu magique et décèlent les poisons contenus dans les liquides. D'autre part, les pirates Malais levaient une lourde dîme sur ce trafic, si bien que l'on trouve parfois des grès Yuann jusque dans les îles les plus lointaines de la Malaisie.

Une belle poterie était faite aussi en Corée. L'émail était d'un beau gris vert avec décor de feuilles et fleurs en blanc, parfois en relief. Les formes sont fortes et larges. On les connaît sous le nom de « vases de la dynastie Korai (Koryn : 918-1392 ap. J.-C.) » ; ils sont très estimés au Japon.

B) *Bronze.*

Les vases de bronze des Yuann sont très rares et ne semblent pas spécialement intéressants. Le *Tsinn che souo* donne la reproduction d'un *koé*, plat creux, daté de 1304, dont le décor est une pauvre imitation des Tcheou. La statue du *Wo Fo se* prouve cependant que la technique du métal était parfaite.

Les *miroirs* de bronze, par contre, étaient en grande faveur. Leur décor était vivant et fort joli. Le *Tsinn che souo* en donne quelques modèles.

Les *monnaies* étaient rondes avec un trou carré. Elles portaient, d'un côté, le nom de période (*tche ta ; tche tche ; tche*

tcheng ; ou bien *Roang tsring* « gloire auguste » pour le règne de Jenn tsong), avec les deux mots *trong pao* « valeur courante ». De l'autre côté, une inscription en écriture centrale-asiatique, se lisant soit *pa-ni* « monnaie », soit *osazié* « deux ». Il y a trois grandeurs différentes. Le papier-monnaie fut inventé sous les Yuann : l'on abusa aussitôt de la planche à billets, ce qui en fit tomber la valeur. Des rachats se firent au rabais, puis des échanges réguliers avec commission, bref toutes les combinaisons grâce auxquelles les régimes lèvent des impôts illicites et abusifs et préparent leur propre chute.

C) *Verre.*

D'après les textes historiques, le verre était fabriqué dans le nord de la Chine dès cette époque. D'autre part, M. Paléologue (*Art Chinois*, p. 226) affirme que les Arabes importèrent vers ce temps-là, la technique du verre émaillé. Mait il ne m'a pas été donné de voir, soit dans un musée, soit dans une collection privée, de verre chinois datant à coup sûr des Yuann.

Rappelons enfin que Venise, au 13e siècle, chargeait ses navires de verreries pour la Chine.

D) *Or et Argent.*

L'histoire rapporte que l'or et l'argent étaient employés pour des bijoux, des coupes, des ornements. Les pièces authentiques sont rares.

Cependant le *Tsinn che souo* reproduit un curieux rhyton

d'argent, daté de 1361, et qui était encore récemment dans la famille *Pi* à Tsia-siang siènn (Chann-tong).

D) *Cloisonnés.*

Il m'a été donné de voir une pièce portant la date *tche tcheng nièn tche* (1341-1367). Les couleurs étaient : noir, rouge-brun, bleu foncé. Elle était en la possession du vice-roi Chenn Tsing-tong. Les émaux de ce temps sont trop rares pour que l'on formule un jugement sur leur style.

Fig. 73. — Rhyton d'argent des Yuann, daté de 1361

CHAPITRE VIII

LE STYLE MING
(1368-1662)

Le peuple chinois, qui, lassé de sa misère sous les Song nationaux, magiciens, intellectuels et artistes, avait accueilli volontiers ses vainqueurs mongols, internationaux, simples, de toutes religions et bons vivants, s'en lassa vite cependant. L'envahissement du pays par des étrangers de toutes provenances causa un mécontentement que de désastreuses combinaisons financières d'inflation accentuèrent. La Chine aux Chinois et aux religions chinoises, l'expulsion de l'étranger, tel fut le nouvel idéal des mécontents. Le style devait refléter ces tendances : il le fit.

Or, parmi les chefs des révoltés, celui qui remporta les plus grands succès et qui bientôt réussit à unir toutes les armées nationales et à se déclarer empereur (Rong-wou) en 1368, était un prêtre bouddhique nommé Tchou Yuann-tchang. Le bouddhisme fut donc en grande faveur. On devait naturellement chercher à renouveler l'époque ancienne où les étrangers maîtres de la Chine avaient été chassés ou asservis par une dynastie nationale s'appuyant sur le bouddhisme, c'est-à-dire les Trang.

Mais, de même que les artistes Yuann avaient plié le style Trang aux goûts de vie physique de leurs acheteurs, de même les artistes Ming, pour commencer, plièrent ce style Trang au formalisme sévère et au renouveau bouddhique de leurs nouveaux amateurs.

Aux 14e et 15e siècles, le style Ming s'inspire des Trang. Il en possède la largeur décorative, la dignité. Mais l'exubérance physique des Trang est remplacée par une solennité, une dignité sans joie où perce le détachement bouddhique qui vise à la sérénité, mais n'atteint guère qu'un ennui noble.

Au 16e siècle, la prospérité de l'empire et la paix ont rassuré les esprits et redonnent un goût délicat de la beauté : ainsi après le pesant Louis XIV viendra le gracieux Louis XV. Le style Ming du 16e est toujours décoratif, simple, sans essai d'expression poétique subtile ; mais il s'attache à la grâce affinée, aux élégances des draperies, aux souplesses des corps. Le charme féminin occupe visiblement les esprits.

Les troubles du 17e, qui préparent l'avènement des Mandchous, ne laissent pas le temps à ce style d'atteindre à son plein développement.

Deux faits importants, quoique sans influence directe encore sur l'art, sont à signaler : la venue des Européens ; la propagande catholique. Les Portugais vinrent les premiers en 1516 ; les Hollandais, en 1622 ; les Anglais, en 1637. Ils restèrent dans le Sud et furent traités comme des pirates dangereux. Mais les savants jésuites français apportaient autre chose que des marchandises et des canons : ils firent bénéficier les Chinois de leur

Porcelaine couleur fraise écrasée, époque Yuann. - (Mus. Guimet).

Portrait, par Siu Fang, 1622-1694. - (British Museum).

a). Paysage daté 1426-1436, par Taè Tsinn (Wen-tsinn) - Shimbi Shoin.

b). Dame aux Sapèques, 15e siècle. - (Mus. Guimet).

a

b

a). Paysage signé Taé Tsinn (Wen-tsinn, 15e s.). - (Musée Guimet).
b). Dans les jardins du Palais, par Ts'iou Yng (Che-tcheou) 16e siècle. - (Coll. de l'aut.).

science, de leur idéal moral et de leur haute culture intellectuelle et artistique. Depuis le P. Ricci, installé à Péking en 1600, leur influence grandit vite à la Cour, où des charges importantes leur furent confiées.

Mais, dès lors, la population de la Chine augmentait rapidement. Les particularismes de province s'accentuèrent pendant ces quatre siècles de paix. Les arts locaux développèrent le style Ming chacun dans un sens particulier, qu'il n'est pas aisé de décrire en détail, mais qui s'inspirait toujours du sentiment de la Cour auquel nous reconnaîtrons cette suprématie.

1° PEINTURE DE L'ÉPOQUE MING.

Pendant les trois siècles que dura la dynastie, le style Ming ne demeura pas immobile, sans modifications. Il y eut des styles d'époque, qui se poursuivirent aux siècles suivants, toujours sous les Ming. Il y eut aussi des inspirations du passé, traduites et modifiées au point d'être Ming.

D'une manière générale, il est possible de distinguer trois formes du style Ming.

1° Aux 14e et 15e siècles, le sentiment décoratif est large, puissant et harmonieux. La renaissance du style Trang est évidente, au point que les experts hésitent parfois. Ils reconnaissent le Ming d'abord dans le style moins exubérant et comme découragé ; puis matériellement par l'emploi dominant de certaines couleurs,

notamment d'un vermillon et d'un bleu spéciaux. Le sentiment tend davantage à la décoration, moins à la vérité. On trouve fréquemment des rochers azurés, par exemple. Les grandes pivoines Ming sont caractéristiques. L'inspiration n'est pas puisée dans une exubérance de vie comme sous les Trang, dans un raffinement poétique de sensations comme sous les Song, ou dans une évocation de joies physiques, comme sous les Yuann. Il est visible que les premiers empereurs sont fervents bouddhistes et qu'il faut plaire à leurs idées qui sont naturellement celles des classes supérieures.

Les plus grands réalisateurs de ce style sont :

Linn Léang (14e s.), un Cantonais. Le British Museum expose de lui des « oies dans les roseaux ».

Taé Tsinn (Wènn-tsinn ; fin du 15e), considéré comme un des meilleurs peintres de la dynastie. Le Musée Guimet expose un paysage de lui. Nous reproduisons ici (Pl. 47 *a*) un paysage daté 1426-1436, ainsi qu'une autre œuvre non datée qui est au musée Guimet (Pl. 48 *a*).

Trang Ynn (Tse-wé, Léou-jou) qui vivait encore en 1519. Une de ses œuvres portant cette date est au Musée Guimet. Une autre datée 1508 est au Grassi-Museum de Leipzig, sous le titre « Déesse sur un dragon dans les nuages ». Il aimait, dit-on, à figurer des chars ou des véhicules.

Wènn Tcheng-ming (Wènn-pi, Tcheng-tchong, Reng-chann). Il vécut de 1480 à 1559 d'après Chavannes (*T'oung pao*, oct. 1909, p. 517) ; et de 1522 à 1567 d'après Giles (*A Hist. of Ch. Painting*, p. 159). Renommé pour son coloris ; aussi comme

calligraphe et poète. Il aurait pris pour modèle Chenn Tcheou ; on le compare à Tchao Mong-fou.

Chenn Tcheou (Tsri-nann, Che-t'iènn ; 1427-1507), originaire de Tchrang-tcheou (Sou-tcheou.) Le Musée Guimet expose un paysage de lui. Il exécutait aussi des esquisses recherchées.

Citons encore Sia Tchrang, bambous et rochers. Wang Fou (Fei, Mong-toann, Yeou che, Tsieou-long chann lao-you : 1362-1416) ; Tchang Ning, paysagiste.

2° Au 16e siècle, le sentiment s'affine et se tourne vers les grâces féminines, les draperies élégantes, les robes aux couleurs fraîches et vives. Les grandes compositions vigoureuses font place aux sujets traités finement, tendant à la miniature. La puissance des vermillons prête encore de la solennité à l'ensemble ; mais l'œuvre veut être regardée de près. D'admirables portraits de femmes sont traités dans ce sentiment.

Les grands maîtres de ce genre sont :

Ts'iou Yng (Che-tcheou, Che-fou). Le Musée Guimet expose de lui plusieurs paysages illustrant des poésies de Wenn Tcheng-ming. Mais Ts'iou est surtout célèbre pour ses groupes féminins, scènes du Palais (voir Pl. 48 *b*). Le dessin est merveilleusement soigné ; les couleurs, fraîches ; les sujets, traités en miniature un peu solennelle. Tong Tsi-tchrang écrit qu'il était une réincarnation de Tchao Po-tsiu des Song. Les peintres du 18e siècle s'inspirèrent de lui. Il a fourni des dessins pour des étoffes (surtout pour des *kro se*, marqueterie de soie) et des laques, que l'on peut dater par leur parenté avec ses peintures.

Tcheou Tche-mièn est surtout célèbre pour ses oiseaux.

Soun Krann, renommé pour ses chrysanthèmes. Citons encore Tchong Li et Siao Kong-po : Kouo Yu, paysagiste.

3° Dès la fin du 16° et au 17°, un style plus large mais toujours élégant se fait jour. Il ne s'agit plus de décoration ou de miniature un peu maniérée, mais de vie et de grâce aisées dans la recherche.

Siu Fang (1622-1644), bien qu'ayant terminé sa vie sous Krang-si, est un exemple remarquable de ce genre. Le portrait que nous reproduisons (Pl. 46) et qui est au British Museum, est typique.

Tong Tsi-tchrang (Siuann-tsaé, Se-po, Siang-koang, Se-wong : 1555-1636) est un artiste qui fut surtout un collectionneur. Peintre très habile et passionné, il acquit de nombreux tableaux de maîtres anciens, les étudia, les copia, les imita, mais pas en faussaire. Sa célébrité est considérable. Son cachet sur une œuvre ancienne est une garantie de beauté, non d'authenticité. Le Musée Guimet possède de lui plusieurs œuvres réunies en album par Wang Che-minn (1592-1680) qui écrivit une préface. Tong était originaire de Roa-ting (Song-tsiang ; Tsiang-sou).

Citons encore Soun Kro-rong, paysagiste imitant Ma Yuann et peintre de fleurs imitant Tchao Tchrang. Ting Yunn-prong (Nann-yu), paysagiste et portraitiste. Wou T'ing, célèbre pour ses œuvres d'inspiration religieuse. Reou Yue, portraitiste. Kao Kou. M^me^ Ts'iou, M^me^ Tcheou Chou-si, Tchrenn Tchroun, fleurs et oiseaux. Ts'iènn Kou, élève de Wènn Tcheng-ming. Tchou Lang, imitateur de Wènn Tcheng-ming ; Tchrenn Rong-cheou

(Tchang-reou, Lao liènn ; à partir de 1644, Roé-tche ; 1591-1652) portraitiste, paysagiste, auteur d'une série de 24 portraits sur bois reproduite en 1804 au Japon.

Certains détails matériels doivent être signalés. Nous avons vu que, jusqu'à la fin du 10e siècle, l'encre employée était très noire et brillante : c'était du *song yènn mo* « fumée de pin ». Puis au 10e siècle on avait inventé le *you yènn mo,* faite avec de la fumée d'huile et n'ayant pas le noir et l'éclat de l'autre. Or, certains artistes Ming se firent fabriquer du *song yènn mo.* Tong Tsi-tchrang fut de ceux-là, ainsi que tous ceux qui voulaient faire de véritables copies de l'ancien et qui pouvaient se procurer cette encre.

Le papier de bambou des Ming, appelé *ta tsiènn* et *siao tsiènn* « grand » et « petit papier rayé », était inférieur de qualité à celui des Song : on l'emploie encore. Mais on se servait beaucoup pendant ce temps d'un superbe papier de soie venant de Corée, le *kao li tsiènn :* cependant, il était trop glacé pour prendre bien l'encre, et on l'abandonna.

Les *gravures sur bois* furent très en faveur pendant cette période pour les illustrations des livres, romans, contes ou bien ouvrages scientifiques. Ce sont des gravures au trait, sans aucune tentative pour représenter des masses ou des ombres.

Le dessin en était gracieux et fin ; la composition peu chargée. Le sujet, chose curieuse, est très rarement la scène principale du chapitre, mais au contraire un épisode secondaire.

En Corée, les gravures sur bois avaient un aspect archaïque qui rappelle un peu nos plus anciennes illustrations, mais ne

peuvent se comparer aux œuvres chinoises du même temps. Telle est en particulier une édition de 1434 du *Sam kang haing silto*.

Les gravures en couleurs n'étaient pas encore connues.

2° SCULPTURE DE L'ÉPOQUE MING.

La sculpture sous les Ming fut en pleine renaissance, et nous possédons un grand nombre de statues religieuses ou civiles et de statuettes qui sont de véritables chefs-d'œuvre, et peuvent se comparer aux œuvres des Wé ou des Trang. Cependant, si les formes sont élégantes et harmonieuses, on ne retrouve ni l'intensité d'expression intérieure des Wé, ni la vie débordante des Trang. Les vêtements sont simplifiés ; les attitudes, calmes ; l'expression générale est celle du repos un peu hautain et même du détachement. Les femmes ont une grâce spéciale dans leurs attitudes et leurs draperies. Presque toutes les œuvres ont une sorte de noblesse mélancolique.

Les tombes des Empereurs Ming nous donnent d'excellents exemples de la sculpture officielle : les animaux y sont de véritables chefs-d'œuvre de vérité, de simplicité et de vie au repos. Par contre, les fonctionnaires civils et militaires sont conventionnels et lourds, tout en ayant une certaine majesté (Pl. 49 *c*).

La sculpture religieuse nous a laissé de splendides œuvres dans les innombrables sanctuaires élevés sous cette dynastie. La

statue de bois représentant Tsong Ka-pa, et qui se trouve au Rou-Kouo Se, à Péking, daterait des premières années de la dynastie (Pl. 49 *b*).

Des statuettes charmantes existent en bois, en pierre, en bronze, en fer ou autres matières. Les terres cuites à émaux verts ou violets sont recherchées pour leur grâce. Le Metropolitan Museum of Arts, de New-York, expose quelques statuettes de fer d'une interprétation artistique très frappante. Le cavalier avec son cheval et son *ma fou* (Pl. 49 *a*), en céramique de couleur, exposé au Louvre (Coll. Grandidier), est une œuvre de beauté puissante, simple et exceptionnelle.

3° ARCHITECTURE DE L'ÉPOQUE MING.

Le très grand nombre d'édifices Ming qui sont encore intacts et tels qu'ils ont été construits, permet enfin d'étudier dans tous ses détails l'architecture chinoise, dont cette époque a certainement vu l'apogée.

L'on est dès l'abord frappé par l'existence de deux types totalement différents, je dirais même de deux conceptions opposées, pour tous les genres de monuments : d'une part, des constructions légères de bois et briques, couvertes de tuiles, sur le modèle à colonnes, à peine modifié, de l'architecture antique. D'autre part, de lourdes bâtisses puissantes de maçonnerie, souvent couvertes de dalles cimentées.

A) *Constructions de bois et briques.*

Pour les palais, temples et monastères, le plus splendide exemple de ce genre est à coup sûr l'admirable palais funéraire du *Tchrang ling* (tombe de l'empereur Tchreng tsou, période Yong-lo : 1406-1435) au *Che sann ling*, près de la passe de Nann-kreou au nord-ouest de Péking (v. Pl. 52 *c*).

L'édifice est rectangulaire (à peu près long de sa double largeur). La toiture est double et occupe la moitié de la hauteur totale de l'édifice, dont elle est la grande beauté avec ses tuiles couvertes d'un émail doré réfléchissant la lumière de toutes leurs lignes rondes et serrées ; avec le dessin droit et simple de sa longue arête et les lignes à peine courbes de ses angles, partant de l'arête même, ce qui caractérise le style Ming. Le toit inférieur, au début des Ming, est sensiblement moins grand que le toit supérieur. Il laisse un panneau ornementé haut d'un mètre cinquante environ avant de commencer sa ligne qui répète celle du toit supérieur. A la fin de la dynastie, il sera plus grand que le toit supérieur, et le bâtiment lui-même sera plus important. Les parois, devant et derrière, sont faites de bois ouvragé ; sur les côtés, de briques. Une terrasse à trois étages de marbre sculpté ajoute sa hauteur à celle des parois pour équilibrer la toiture. Celle-ci repose, non sur des murs, mais sur des colonnes, dont les rangées extérieures sont prises dans les parois, mais dont il existe deux rangées dans l'immense salle intérieure. L'intervalle entre ces colonnes est de huit diamètres, sauf pour l'intervalle central où il est de dix et demi. Ces

a). Cavalier, cheval et Ma-fou, grès en couleurs, époque Ming, haut. 0.28. - (Mus. du Louvre).

b). Statue en bois, Tsongkapa, 15e siècle, au Rou-Kouo se de Péking.

c). Allée d'animaux, tombeaux Ming à Nankin, 14e siècle.

Le Palais Impérial à Péking, vu du Meï chann.

Une Cour du Palais à Péking (Wou-menn).

a). Kouo-siang se à Kraé-fong, 14e siècle. - (Chav. No 921).

b). Arc de triomphe, tombeaux Ming du nord, 15e siècle.

c). Temple de Yong-lo, tombeaux Ming du nord, 15e siècle.

colonnes sont faites d'une seule pièce de *nann mou*, une variété de cèdre, et sont hautes de 60 pieds sur 12 pieds de circonférence. Le plafond est divisé en compartiments par des petites poutrelles, et orné de sujets décoratifs peints en couleurs vives.

Dans beaucoup d'autres édifices, une rangée extérieure de colonnes est ajoutée presqu'en bordure du toit inférieur qu'elle supporte.

Le Palais Impérial de Péking (Pl. 50 et 51) avait été bâti dans ce style, mais a subi de grandes réparations et, sans doute, des changements. Parmi les principaux édifices qui demeurent encore sont, à Péking, le *Long fou se* « Monastère de gloire et de bonheur » dans la partie est de la Cité Intérieure, bâti en 1450-1459 ; le *Rou kouo se*, « Monastère de la protection du royaume », presqu'en ruines depuis 1910, bâti en 1465-1468, etc.

Quelques monuments sont circulaires au lieu d'être rectangulaires : telle est la salle *Tsri nièn tièn* « Palais pour implorer pour l'année » au temple du Ciel à Péking (brûlé et rebâti plusieurs fois sur le même plan ; la dernière fois en 1889), avec ses trois toitures de tuiles azurées (Pl. 53 *a*). Le *Koang ming tièn* « Palais de la lumière éclatante » avec ses deux toits bleus, bâti en 1557 à l'intérieur de la Cité Impériale à Péking (près de *Si roa menn*) pour le culte taoïste de Yu roang-ti.

De charmants pavillons, comme les cinq qui ornent le *Meï chann* « Colline de charbon » à Péking (bâtis au milieu du 16e siècle), ont permis aux architectes de déployer toute leur fantaisie : l'un est quadrangulaire à trois toitures ; deux autres hexa-

gones à double toiture ; deux autres ronds à deux toits également.

Notons que la couleur des briques émaillées était réglementée. Le jaune d'or était réservé aux palais impériaux ou aux monastères bâtis par ordre impérial. Le bleu d'azur était uniquement pour le temple du Ciel et des Souverains du Ciel comme Yu roang. Le vert était réservé aux édifices officiels et aux monastères officiellement reconnus. Les particuliers avaient droit aux seules tuiles grises non émaillées.

B) *Constructions de maçonnerie.*

Les monuments en maçonnerie sont pesants et n'ont aucun rapport de forme avec les constructions de bois et briques. Ils sont faits d'une masse épaisse de briques et recouverts d'un stuc ou d'une couche de plâtre peinte de couleurs vives. Ils sont presque tous consacrés au culte bouddhique. Le *Wou traé se* « Monastère des Cinq Tours » qui s'élève à deux kilomètres en dehors de Si tche men à l'ouest de Péking, est un grand cube de maçonnerie sur la toiture duquel s'élèvent cinq pyramides allongées à 11 et à 13 étages ; les murs sont creusés de niches qui contenaient des Bouddhas. Il a été bâti en 1465-1488 (période *Tchreng roa*) sous la direction d'un prêtre hindou, afin d'abriter cinq statues sacrées reçues de l'Inde.

Le palais principal du *Pi yunn se* « Monastère des nuages de jade vert » à quinze kilom. environ à l'Ouest de Péking dans les collines, est construit en marbre blanc. Sur la toiture, s'élèvent

cinq stupas rondes, également de marbre. Commencé vers 1520 par un riche eunuque, il fut terminé vers 1580 ; mais décoré intérieurement plus tard, au milieu du 18e siècle.

Dans le Palais d'Eté, sur le sommet de la colline *Wann cheou chann*, s'élève un grand édifice rectangulaire, dont les ouvertures voûtées sont enchâssées de pierre.

Les tours bouddhiques (*tra*) sont presque toutes de ce genre de construction. Les plus anciennes sont hexagonales, comme au temps des Song et des Yuann. Ainsi en est-il du *Tié tra* « La tour de fer » bâtie en 1383 près de *Kraé fong fou* (Ro nann) et revêtue de briques émaillées (Pl. 44 *c*) et du *Kouo siang se* de Kraé fong (Pl. 52 *a*). Plus tard, elles furent rondes, en briques couvertes de stuc, et sans ouvertures, comme la Tour de Pa li tchoang à quelques kilomètres à l'Ouest de la capitale.

Les arcs de triomphe (*praé leou*) étaient de deux modèles, l'un en marbre reposant sur des colonnes assez minces, comme celui qui ouvre l'avenue triomphale à l'entrée des tombeaux des Ming au nord-ouest de Péking (Pl. 52 *b*). L'autre, un mur épais couronné de tuiles émaillées, à travers lequel sont percées des arches basses avec un encadrement de pierre (Pl. 53 *b*).

Les ponts sont à peu de chose près du même modèle que sous les dynasties précédentes. Un peu plus de légèreté, peut-être, les distingue.

La plupart des murailles de villes ont été réparées et couvertes de briques sous les Ming. Les murs de Péking datent de 1406-1427 ; ceux de la Cité Tartare (Intérieure), les plus importants, ont 14 mètres de haut, 19 mètres de largeur à la

base et 17 mètres au sommet, sur une longueur totale de 23 kilomètres (41 lis 260).

La Grande Muraille en certains endroits, et notamment à Tchra tao (à la sortie de la passe de Nann kreou), fut refaite vers le 14e et le 15e siècle.

4° ARTS DÉCORATIFS DE L'ÉPOQUE MING.

A) *Céramique.*

Porcelaines, grès et terres cuites, dans toutes leurs variétés de forme et de couleur, ont un style nettement marqué qui ne permet pas de les confondre avec les œuvres des autres époques. L'ampleur élégante des formes, le décor au dessin large et au coloris fort et chaud sont également éloignés de la grâce apprêtée des Song et de la puissance un peu lourde de Krang-si.

La *porcelaine*, de période en période, conserve une unité d'apparence et de style assez rare, en dépit des modifications.

La matière est loin d'être parfaite. L'émail surtout est rarement d'un blanc pur ; son éclat est un peu bleuté ; et sa surface est fréquemment criblée de trous.

Le dessin est largement conçu et largement exécuté. Il couvre souvent les vases de ses grandes feuilles et fleurs. Un signe distinctif est que tous les sujets sont silhouettés en bleu (sous Krang-si, les figures des personnages sont dessinées en rouge,

et les corps en noir ; sous Yong-tcheng, de nouveau en bleu pâle).

Les couleurs inventées successivement permettent de distinguer quatre périodes :

a) Pendant la fin du 14e et le début du 15e siècle (périodes *Rong wou* 1368-1398, *Tsiènn wènn* 1399-1402, *Yong lo* 1403-1425, *Rong si* 1425 et *Siuann to* 1426-1436), les couleurs étaient constituées par des émaux en relief, étant posées par-dessus l'émail ou couverte couvrant toute la pâte. Les seules teintes connues étaient un bleu sombre, un rouge brun (*fann rong*, oxyde d'alun), un vert et un jaune.

b) Vers le milieu du 15e siècle, fut inventée la première couleur sous la couverte, sur la pâte elle-même et par conséquent pas en relief. C'était un bleu pâle, comme passé, appelé *sou-ni-po*, ou *sou-ma-li*, ou *sou-ma-ni*. On le posa d'abord en larges masses, puis plus tard, en faibles nuages. Il était importé de l'Asie Centrale. Des bols persans de la même époque présentent une couleur semblable. Plus tard au 17e et au 18e siècle, l'on essaya de l'imiter, mais sans pouvoir reproduire sa teinte exacte un peu fanée, et son manque d'uniformité.

On trouva aussi un vermillon (oxyde de cuivre) en relief sur couverte.

Pendant toute la seconde moitié du 15e siècle (périodes *Tcheng trong* 1436-1450, *Tsing traé* 1450-1456, *Tiènn choun* 1457-1464, *Tchreng roa* 1465-1488 et *Rong tche* 1488-1506), jusqu'en 1510, les couleurs que l'on employait étaient donc : d'abord, sous couverte et sans relief, le bleu pâle de *sou-ni-po* ;

puis, sur la couverte, et en relief, un vermillon un peu terne (oxyde de cuivre), un vert, et plus rarement le rouge brun, le jaune et le bleu sombre ; tous très épais et souvent marqués de petits trous.

c) Au début du 16e siècle (vers 1510), les envois de bleu *souni-po* vinrent à manquer, et l'on obtint, toujours de l'Asie Centrale, un nouveau bleu sous couverte, mais celui-là sombre, profond et d'une teinte splendide ; c'était le bleu *roé-roé* « des mahométans », qui rappelle beaucoup les vases et bols persans de Sultanabad des 13e et 14e siècles.

L'on découvrit vers le même temps un nouveau rouge sous couverte, vermillon carminé celui-là (*siènn rong*, un oxyde de fer) et plus brillant que l'ancien vermillon.

Les couleurs furent donc à partir de 1510 (périodes *Tcheng to* 1506-1522 ; *Tsia tsing* 1522-1567 ; *Long-tsring* 1567-1573 ; *Wann li*) : d'abord sous couverte. le bleu sombre *roé-roé* et le carmin *siènn rong* ; puis en relief sur couverte, un vert brillant, un vermillon, un rouge brun, et parfois un jaune.

d) Vers la fin du 16e siècle (période *Wann li* 1573-1620, *Traé tchrang* 1620-1621, *T'ien tsri* 1621-1628, *Tchrong tcheng* 1628-1644) commença un changement qui prépara le style Krang-si.

Le splendide bleu sombre sous couverte, *roé-roé lann*, vint à manquer, et l'on employa un produit assez grossier pour le remplacer. Mais l'on trouva un noir à reflets violacés. D'autre part, les défauts de la pâte et de l'émail irritèrent les artistes qui eurent l'idée de couvrir presqu'entièrement la surface des vases avec un émail noir, ou jaune, ou vert. Des panneaux

étaient laissés que remplissaient des branches de feuilles et de fleurs avec des oiseaux, en couleurs vives rouges et vertes.

Les œuvres typiques de ce temps sont donc à fond noir, ou à fond jaune, plus rarement à fond vert. Le rouge *siènn rong* (sous couverte) et le vert (en relief) servaient à la décoration.

Bien que ces vases n'eussent jamais été faits sous la période *Tchreng roa* (1465-1488), beaucoup sont marqués de cette date. Le fond n'est pas émaillé. La marque est inscrite dehors, près du bord. La pâte est épaisse et les formes ne sont pas absolument symétriques.

Ces vases noirs et jaunes furent fabriqués aussi sous Krang-si. Les Ming se distinguent par le dessin large et libre des fleurs et des personnages ; par des formes plus harmonieuses et moins symétriques ; par une porcelaine inégale et percée de petits trous.

Depuis lors, étant donné le prix considérable payé pour les vases noirs et jaunes, les faussaires ont produit d'innombrables imitations, dont le dessin sans fermeté est parfois le seul indice et qui ont trouvé leur chemin dans bien des musées.

L'on fit aussi des statuettes, dont les figures et les mains restaient souvent en biscuit.

Les *terres cuites et grès* étaient en grande faveur, surtout les grandes jarres recouvertes d'émaux éclatants bleu sombre et violet aubergine, et ornées de rangées de joyaux figurés en relief.

Depuis le commencement de la dynastie, l'on employa beaucoup, pour certains édifices, de larges briques couvertes

d'émaux épais de vives couleurs. La fameuse Tour de Porcelaine de Nanking, haute de 290 pieds (99 mètres) et bâtie en 1415, était couverte de ces briques (elle fut démolie par une explosion en 1863).

Un étrange grès de ce temps est connu sous le nom de *Y sing* (fabriqué à Y-sing siènn, du Sou-tchrang tao ; au Tsiang-sou). On l'employait pour des théières et des bols. Ces objets sont d'un rouge brun et deviennent verts quand le thé y est versé ; ils redeviennent bruns quand ils sont vides. A ce même Y-sing, était fabriqué un grès chamois ou rouge, souvent couvert d'émaux en relief apparent, que les Portugais importèrent sous le nom de *boccaro*.

B) *Bronze et Cuivre.*

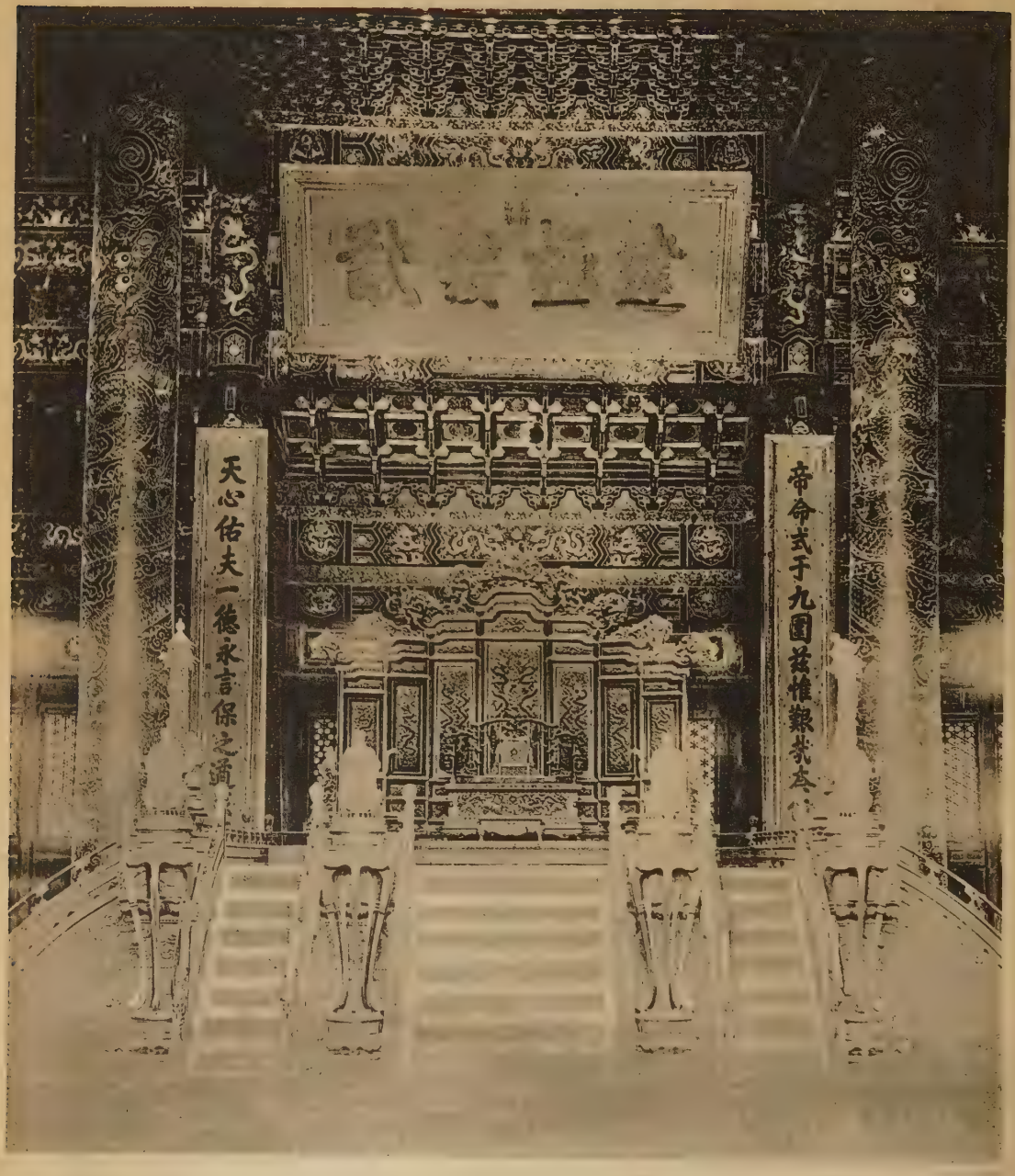
La renaissance du nationalisme remit en faveur le style des Chang et des Tcheou. Les artistes les imitèrent et s'en inspirèrent, sans chercher à faire des copies exactes. Si bien que, avec les motifs antiques à peine modifiés, nous trouvons les formes harmonieuses et larges des Ming. Les vases furent surtout carrés, afin d'utiliser les possibilités du métal ; et pour mettre mieux en valeur les angles, des arêtes artificielles et largement découpées furent ajoutées.

Le métal contient en général une grande proportion de cuivre. Il est plutôt mince, et très souvent couvert d'un vernis noir de qualité inférieure.

L'on fondit des pièces de taille considérable. Dans le *Ta tchong se* « Monastère de la Grande Cloche », en dehors du coin

a). Le Tsri-niènn tiènn au Temple du Ciel (restauré en 1889).

b). Portique dans les jardins du Palais à Péking, 17e siècle.



Le Trône Impérial à Péking, 16e siècle.

a). Vase Ming aux cinq couleurs. (Musée Guimet).

b). Statue aux tombeaux Ming du Nord, 15e siècle.

c). La Grande Muraille à Tcha tao (restaurée au 15e siècle).

d). Le Paé-tra au Palais de Péking, 17e siècle.

Nord-ouest de Péking, se trouve une cloche du poids de 87.000 *tsinn* (environ 52.000 kilogs). Elle est de forme oblongue et couverte d'inscriptions en relief. Elle a été fondue dans les ateliers *Rann tsing* à Péking.

Le cuivre, peut-être employé déjà sous les Yuann, fut en grande vogue sous les Ming. On lui donna d'abord les formes des vases antiques, plus ou moins modifiées au goût du jour. Les *ting*, ces coupes à deux poignées et à trois pieds, eurent un tel succès que les *ting* modernes ne seraient pas considérés comme complets s'ils ne portaient pas, en relief sur le fond, les mots *ta ming siuann to niènn tche* « fait dans les années Siuann to (1426-1436) des Grands Ming ». Il faut dire qu'ils constituent un accessoire indispensable des cultes : rempli de cendres, ils servent à ficher les baguettes d'encens des dévots ; ce qui justifie le nom de « brûle-parfums » donné par les Occidentaux.

En cuivre, furent également faites des aiguières et cuvettes mahométanes : elles appartiennent strictement de forme et de décor à l'art de l'Asie Centrale.

3° *Cloisonnés.*

(*Fa-lang tsri* « objets des Francs »).

L'on ignore encore vers quelle date les premiers émaux cloisonnés furent fabriqués en Chine.

Quelques critiques signalent l'existence de pièces qui seraient très anciennes et dont la couleur dominante est un vert profond, et dont les autres couleurs, rouge brun et bleu noir, sont

également très sombres. La forme de la pièce qui m'a été montrée est moins ample que celle des vases Ming ; le dessin est assez minutieux et très chargé, au point qu'il ne laisse pas, pour ainsi dire, voir le fond, ce qui est contraire à ce que nous voyons dans les premiers vases Ming. La technique est parfaite. Appuyé par le fait que les émaux sont piquetés, l'on serait tenté de placer plutôt ces pièces à la fin des Ming, en les considérant comme une tentative pour imiter les vases noirs en porcelaine.

En faveur d'une antiquité moins grande, se place le fait que les vases reconnus pour les plus anciens des séries successives, attribués au 15e siècle, sont en rapport parfait de forme, de couleurs et de dessin avec les vases de porcelaine contemporains. Puis leur appellation habituelle alternative de *tsing traé lann* « bleus de l'époque *tsing traé* (1450-1457), » indique leur grande célébrité ou leur invention vers cette époque. Le nom de *fa-lang* « franc » appliqué aux émaux prouve leur origine étrangère [1]. Mais, après la chute des Yuann en 1368, les étrangers « Francs » disparurent de Chine jusqu'en 1516 où les premiers Portugais reparurent avec ce nom sur les côtes du sud. Il faut donc que la technique des émaux ait été enseignée par des Francs avant la chute des Yuann : et l'on songe alors aux nombreux étrangers de la Cour des Yuann, à l'orfèvre pari-

1. Le *Trao chouo* (I, p. 16) publié en 1774, explique que les mots *Fa-lang* se prononçaient autrefois *Fo-lang*, et que le caractère *lang* était prononcé *linn* par les Cantonais, ce qui donnait le mot *Fo-linn*, nom de Constantinople *Eïs-lèn-polin*, d'où Po-linn et Fo-linn.

Les premiers émaux byzantins dateraient du 9e siècle.

sien retrouvé par Marco Polo et Guillaume de Rubruck auprès du Grand Khan, aux nestoriens des armées mongoles, en relations directes avec la Cour de Byzance, et l'on est tenté de penser que les premiers cloisonnés dateraient des dernières années des Yuann, c'est-à-dire du 14e siècle.

En tout cas, certaines pièces en bleu sombre sur bleu pâle font penser aux premiers vases Ming en porcelaine par leurs belles formes larges et harmonieuses, par la puissance du dessin fortement jeté. D'autres pièces, avec un jaune vif, un violet pur et un blanc grisâtre et inégal, se rapprochent davantage des porcelaines du 16e siècle. L'émail est presque toujours piqueté. Les fleurs sont surtout des pivoines, des lotus et des chrysanthèmes. Les formes sont fréquemment les trois pièces des autels bouddhiques : un large brûle-parfums de l'aspect *ting* mais avec couvercle de cuivre ajouré et doré par les trous duquel sont piquées les baguettes, et deux candélabres. La collection Avery, à Brooklyn, est peut-être l'une des plus complètes pour les cloisonnés.

4° *Laques peints* (roa tsri) *et sculptés* (tiao tsri).

a) De la dynastie Ming, nous possédons en assez grandes quantités des laques vermillon sculptés : boîtes, petits écrans, etc. La couleur en est brunâtre, beaucoup plus foncée que pour les laques Krang-si. Le dessin est toujours large, et très décoratif : ce sont surtout des pivoines et des lotus. Pour les petits objets, une seule fleur souvent se détache en relief sur le fond orné d'un réseau de grecques entrelacées. Il y a surtout des

laques « à deux étages » *êl tseng tiao tsri* (le fond, et une épaisseur pour le relief).

Les laques sculptés à plusieurs couleurs sont rares et ont une grande valeur : sur le fond vermillon foncé, des feuilles vert-sombre (obtenu par mélange de sulfure d'arsenic et d'indigo) et des branchages chamois foncé (mélange de cinabre et d'oxyde de fer) enroulent leurs rinceaux autour d'une fleur vermillon.

A Péking, les ateliers *kouo yuann tchrang* étaient le grand centre de production pour ces laques sculptés.

b) Les soi-disant « laques de Coromandel » étaient faits au Chann-si, dans la région de Traé-yuann et de Fenn-tcheou, par des artistes émigrés du Fou-tsiènn (région de Fou tcheou). Sur le fond de laque noir (obtenu en manipulant la résine jaunâtre du *Rhus vernicifera* dans une marmite de fer, afin d'y mélanger l'oxyde de fer), des alvéoles sont creusées, et sur la laque encore humide, des pigments en poudre sont soufflés. Le fond est brillant, et les couleurs sont mates. Grâce à ce procédé l'on obtient des bleus, des verts pâles et des carmins qui n'existent pas avec les autres procédés.

c) Les laques peints (*roa tsri*) étaient fabriqués à Fou-tcheou (Fou-tsienn). Ce sont de véritables tableaux en couleurs admirablement polis. L'influence des arts du Sud, toujours moins libres et larges que ceux du Nord, se fait sentir dans la composition qui est plus chargée, et dans le dessin qui est plus petit, plus compliqué et fini que le style Ming contemporain.

5° *Jades.*

Le jade blanc *yu* était plus employé que le jade vert *pi-yu*. Les musées et les collections possèdent presque tous des pièces de cette époque. Leur décor large et simple est caractéristique. Leurs formes gracieuses et fortes sont bien de l'époque Ming.

Quelques objets sont particuliers à ce temps. Tels sont les grands boutons de jade blanc d'un diamètre de six à sept centimètres, employés pour les robes d'uniforme. Chaque grade avait son emblème, oiseau ou quadrupède, faisan, cigogne ou tigre, etc., sculpté dans le réseau ajouré des roseaux, des feuillages ou des nuages.

CHAPITRE IX

LE STYLE KRANG-SI

(1662-1723)

Les nouveaux maîtres de la Chine, les Mandchous fondateurs de la dynastie Tsring, avaient profité des troubles provoqués par l'excès de taxations et l'humanitarisme des derniers Ming. Venus de la Mandchourie, au climat extrême et vivifiant, ils étaient sérieux et durs, et n'avaient pas de gaieté simple et d'amour de la vie, comme les Mongols. Etroits d'esprit et volontaires, ils étaient rudes de goûts et de manières. Mais les Chinois leur communiquèrent vite le raffinement et le sentiment des arts. La gloire et la prospérité du long règne de Krang-si ; ses tables de bronze fixant l'impôt à un tribut minime par homme et par morceau de terre, avec défense aux successeurs de modifier ce chiffre ; l'ordre maintenu et la liberté assurée : tels furent les moyens employés pour assurer la conquête.

Le règne de Krang-si correspond curieusement comme dates et comme style au règne de Louis XIV. Pompe, solennité un peu nue et froide, formes et silhouettes lourdes et fortes, couleurs accentuées plus que séductrices, images guerrières plus qu'amoureuses, défilés théâtraux de troupes, montagnes exces-

sives ; l'opposé de la grâce féminine, de la fraîcheur des couleurs qui caractérisent le 16e siècle et reparaîtront d'ailleurs au 18e siècle. L'orgueil du parvenu vise à l'importance, à la solennité : il tue les qualités charmantes de la vie.

1° PEINTURE DE LA PÉRIODE KRANG-SI

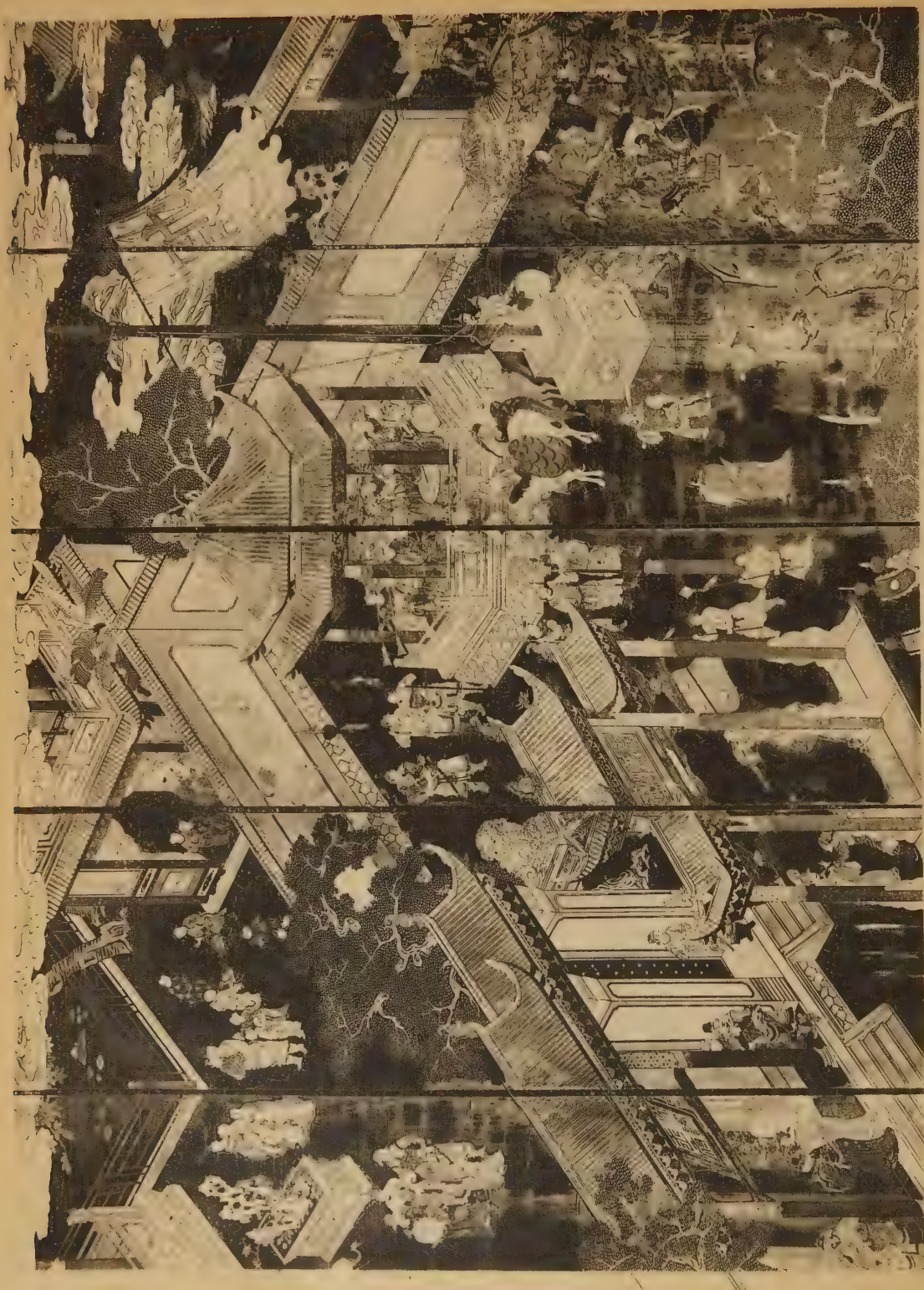
Il semble que l'effort des coloristes se soit porté vers la porcelaine. Les œuvres sur soie ou papier sont peu nombreuses et sont fort ternes à côté des décors céramiques. Elles paraissent même régies par les nécessités nouvelles et, abandonnant le large sentiment décoratif des Ming, deviennent épisodiques. Les sujets sont traités à petits personnages multiples. Les verdures sont peintes feuille à feuille. Mais le coloris, pour varié qu'il est, ne peut lutter avec l'éclat des porcelaines. Il n'a pas la puissance des Ming, ni la fraîcheur du 18e siècle, et cela malgré une recherche évidente vers un mélange de puissance et de fraîcheur. Tout est bien dans l'esprit mandchou : exact, minutieux et pesant.

Le vrai représentant, et le plus illustre, de ce style, est Wang Roé (Che-kou, Keng-yènn sann-jenn, Tsring roé tchou jenn ; 1632-1717), originaire du Tsiang-sou, élève de Wang Tsiènn. Nous donnons de lui un paysage daté 1714 et qui m'a été offert en 1908 par le vice-roi du Yun-nann (Pl. 57). Trois de ses œuvres sont reproduites dans le *Tchong kouo Ming roa tsi*

Paysage, par Wang Roé (Che-kou) daté 1714. - (Coll. de l'aut.).

Portrait daté 1704, par Chang-Koann Tcheou, 1664-1752. - (Musée Guimet).

Portrait de la poétesse Tong Siao-yuann, par Yu Chenn-tchaé, fin 17e siècle.
(Chenn-tcheou Kouo).



Paravent de Coromandel, 17e siècle. - (Musée Guimet).

(vol. 3, 4 et 5). Ses paysages en encre de Chine sont remarquables. Tout ce qui porte sa signature est très recherché. D'après Giles (cité par Hackin, *La peinture chin. au M. Guimet*, p. 48), Wang Roé se servait de sa main gauche pour dessiner : on le surnommait *Tso cheou Wang*.

Chang-koann Tcheou (1664-1751), originaire de Ting tcheou, jouit d'une égale réputation comme portraitiste et comme paysagiste. Son style, dans le portrait (Pl. 58) exposé au Musée Guimet, est voisin du genre esquisse que Kao Tsri-prei (Wé-tche, Ts'ié-yuann ; † 1734), né en Mandchourie, poussa au point de dessiner avec le bout du doigt. Tchra Che-piao (El-tann, Mei-ro ; 1615-1698) a laissé à la fois des esquisses et des peintures fines.

Citons encore Tchang Fong (Koann, Ta-fong), originaire de Nanking, paysagiste et peintre de genre ; Yunn Cheou-p'ing (Ko, Nann-t'iènn lao-jenn, Tcheng-chou, Tong-yuann kro, Po-yunn waé-che, Yunn-tsri waé-che ; 1633-1690) célèbre surtout comme peintre de fleurs. Sa fille Yunn Ping (Tsring-yu) produisit de nombreux tableaux de fleurs et fut aidée par quatre fils. Le Musée Guimet expose un album de fleurs signé par Yunn Cheou-p'ing.

De nombreux artistes s'inspirèrent plus ou moins étroitement de l'antiquité : tels Yu Chenn-tchaé (fin du 17e siècle) de qui nous reproduisons un portrait (Pl. 59) ; Wang Yuann-tsri (Mao-tsing, Li-traé, Se-nong ; 1642-1715) qui fut ministre des Finances, et signa des œuvres de ses élèves ; Wang Tsiènn (Liènn-tcheou ; 1598-1677) ; Wou Li (Yu-chann, Mo-

tsing ; né en 1632) dont le coloris est renommé ; Wou Wé-yé (Mei-tsroun, Tsiunn-kong, 1609-1671), auteur dramatique célèbre, poète charmant, et dont les œuvres sont recherchées ; Tchang-Sio-tsreng (El-wé, Yo-ngann ; mil. du 17e siècle), originaire du Tcho-tsiang, s'inspira surtout des Yuann ; le religieux Liou Kroun-tsrann (Tsié-ts'ieou, Che kong, Che tao jenn) qui vécut dans un monastère près de Nanking ; Tchao Treng (Siue-tsiang, Tchann-tche), copiste renommé. Mmes Li Ynn, Ma Ts'iuann. Tao Tsi, un religieux, est célèbre pour ses bambous et ses orchidées.

Deux artistes, élèves des Jésuites, s'inspirèrent un peu de la technique européenne. Les Jésuites, en effet, installés à Péking depuis le début du 17e siècle et qui avaient été chargés de la réforme du calendrier, avaient conquis la faveur de l'Empereur, auquel ils donnaient des leçons de sciences. Sur la demande du souverain, ils avaient fait venir les meilleurs artistes de la Compagnie : les PP. Gherardini et Belleville arrivèrent à Peking en 1699 et tentèrent de créer une école franco-chinoise de peinture. Nous reparlerons d'eux au 18e siècle. Leurs efforts ne furent pas très appréciés et leur influence fut très faible. Les deux plus célèbres de leurs élèves, Tsiao Ping-tchreng, directeur du Bureau d'Astronomie et Leng Mei (Tsi-tchrenn) laissent à peine marquer notre perspective et notre proportion dans le dessin. Leng Mei est connu surtout comme peintre de dames ; il dessina et grava sur bois en 1712, sur ordre impérial, les 24 illustrations du *Wann cheou cheng tiènn ;* et les 36 illustrations du *Pi chou chann tchoang trou*. Tsiao Ping-tchreng, lui, fut chargé d'illustrer, en

gravure sur bois, le *Keng tche trou* publié en 1696 et donna 46 planches (le Musée Guimet possède un exemplaire de cet ouvrage).

Les premières *estampes en couleurs* chinoises datent de la fin du 17e siècle ; les gravures sur bois étaient très en faveur déjà.

Le British Museum possède un certain nombre d'estampes en couleurs anciennes ; en particulier un album par Kao Yang daté de 1679, date des premiers albums en couleur du *Tsié tse yuann*. Le dessin est large, presque en esquisse. Les couleurs (vert, bleu, jaune) sont des à-plat, et sont fraîches et harmonieuses.

La date de ces albums contredit la théorie d'après laquelle l'art de l'estampe en couleur aurait été introduit en Chine, du Japon, en 1695. Si l'on se rappelle que le P. Ricci se trouvait à Péking dès 1602 et que ses successeurs eurent bientôt d'importantes situations à la Cour : qu'ils firent la décoration d'une partie du Palais Impérial, et qu'ils enseignèrent aux Chinois bien des techniques artistiques, l'on sera porté plutôt à penser que l'estampe en couleurs, introduite à Péking par les savants français, passa de Chine au Japon, où elle fut enseignée par la mission jésuite du Japon dès la fin du 16e. Le plus ancien document japonais est un exemplaire en deux volumes du *Hiké Monogatari* qui daterait du début du 17e siècle et qui est à la Bibliothèque Nationale.

Une édition du *Keng tche trou* « illustrations de l'agriculture et du tissage », datée de 1696, avec 46 estampes en couleurs par Tsiao Ping-tchreng, est à la Bibliothèque Nationale. L'ar-

tiste était un des hauts fonctionnaires du Bureau d'Astronomie dirigé à cette époque par les Jésuites. Sans doute, ces derniers eurent-ils une part dans ce travail.

Notons que les premiers volumes du *Tsié tse yuann* avec illustrations en couleurs, datent de 1679. En 1712 et 1713, furent publiés deux ouvrages avec de curieuses illustrations en couleurs par Leng Mei : le *Pi chou chann tchoang trou* « Retraites de montagne pour fuir la chaleur », et *Wann cheou cheng tiènn* « Saint Palais des Dix mille années », une description du Palais pour le 60e anniversaire de l'Empereur.

2° SCULPTURE DE L'ÉPOQUE KRANG-SI

Les œuvres plastiques de cette époque dénotent un penchant vers la lourdeur, la solidité. L'aspect est trapu. Le détail est soigné, mais sans effort pour donner du fini. L'impression produite est celle de la force, de la résistance, de la puissance, mais non de la largeur harmonieuse comme sous les Ming, ou de la grâce comme au 18e siècle.

Les statues bouddhiques sont peu fréquentes. Krang-si n'était pas très partisan de la religion de Fo. Dans le magnifique monastère de T'iènn-trong (Tiendong) près de Ning-po, se trouvent quelques statues géantes, notamment celle de *Koang mou t'iènn wang*, un des Rois des Devas, qui donnent bien l'idée de la raideur et de la force de ce style ; ainsi d'ailleurs que la

statue de grès émaillée, datant de Choun-tche (1644-1662) qui se trouve dans le *Paé tra* du Palais d'hiver à Péking.

Les statues de marbre érigées devant les tombes des Empereurs sont conventionnelles, mal dégagées de la matière. Dans leur effort vers la dignité, elles manquent curieusement de vie et d'expression intérieure.

Les statuettes de porcelaine, de grès ou de terre cuite (Pl. 61) sont raides et leurs formes pesantes.

Les bas-reliefs marquent peut-être davantage cette tendance évidente à la stylisation, à la formule. Sur les côtés du *Praé leou* de *Ta rong menn*, à l'entrée des Tombes Impériales de l'Ouest, se trouve la figuration que l'on sent presque stéréotypée, du cerf sous les pins (deux emblèmes de longévité). Les bas-reliefs des trois tours du *Yu ts'iuann chann*, à l'ouest de Péking (Pl. 62), ne sont pas beaucoup plus vivantes, ni moins raides.

3° ARCHITECTURE DE L'ÉPOQUE KRANG-SI

D'une manière générale, l'architecture Krang-si est plus lourde et moins grandiose que celle des Ming ; mais la tendance à la décoration extérieure y est moins marquée qu'elle ne le sera au 18° siècle. Cependant la coexistence des deux genres, l'un en bois et briques, l'autre en maçonnerie, s'est poursuivie pendant la seconde moitié du 17° siècle. Il faut les étudier séparément.

A) *Constructions en bois et briques.*

Ces édifices, au début, présentent les mêmes dispositions générales que sous les derniers Ming : double toiture dont le toit inférieur est de plus en plus grand. Mais le vrai style Krang-si (déjà marqué au début du 17e siècle) se reconnaît à des modifications importantes dans la double toiture : l'arête supérieure est toujours droite. Les pentes du toit supérieur, à droite et à gauche, ne partent plus du sommet, mais du mur latéral, et assez bas, de telle sorte que leur inclinaison est moins marquée que celle des pentes avant et arrière. Le toit inférieur, enfin, commence plus bas que sous les Ming et laisse un espace vertical visible sous le toit supérieur : son importance est plus grande (Pl. 63 et 64).

Parmi les édifices les plus typiques de ce genre, existent : 1° à Péking, *Tong roang se* « Monastère Jaune de l'est», à deux kilomètres et demi au nord de Péking. Il a été commencé dans la période Choun-tche vers 1658, et terminé en 1695. C'est maintenant l'une des plus grandes fonderies de statues bouddhiques en Chine ; 2° à 90 kilomètres au nord-est de la capitale, les *Tong ling* « Tombeaux de l'Est » où sont enterrés Chount-che († 1661) canonisé sous le titre de *Che tsou chang roang-ti* ; et *Krang-si* († 1723), canonisé sous le titre de *Cheng tsou jenn roang-ti.* 3° Dans les provinces, citons le *Kao ming se*, monastère au sud de Tsiang-lo siènn (Yang tcheou du Tsiang-sou) fondé en 1703 et visité par la première ambassade anglaise, celle de Lord Amherst. A Canton, la mosquée du Saint-Souvenir, fondée en

699 par le Seyyid Ibn Abou Wakas, oncle maternel de Mahomet ; brûlée à ras en 1341 et rebâtie en 1699. Près de Yun-nann fou, dans les collines du nord-est, un temple fait de bronze jusque dans ses moindres détails (Pl. 63 *a*), et bâti dès 1640 par le général Tchrenn Tsiunn-menn, donne une excellente idée de ce style.

Les pavillons bâtis au-dessus de certaines portes de Péking, ceux de *Ts'iènn menn* en particulier, ont été rebâtis vers la fin du 17e siècle, dans le style Krang-si.

B) *Constructions en maçonnerie.*

Elles sont fort rares et comprennent surtout des tours bouddhiques ou des stoupas qui n'ont pas de style spécial, comme le *Paé tra* bâti par Choun-tche dans l'île *Tsiong roa* des Jardins Impériaux à Péking (Pl. 55) ; soit des tours à sept étages comme celles élevées sur la colline *Yu ts'iuann* à l'ouest de Péking (Pl. 64).

Notons qu'un tremblement de terre détruisit une grande partie de Péking le 2 septembre 1679, et fit périr plus de 400.000 personnes dans la région. D'autre part en 1680, un incendie détruisit une grande partie de la cité impériale. Il y a donc lieu d'être prudent pour la date de construction des monuments de Péking, dont la plupart ont été ou reconstruits, ou réparés.

4° ARTS DÉCORATIFS DE LA PÉRIODE KRANG-SI.

Dans toutes les branches de l'art décoratif, le style Krang-si reste fidèle à son idéal, composé de force trapue, de raideur un peu conventionnelle, de minutie, et d'éclat dans le coloris. Il forme nettement le passage de la largeur aisée des Ming à la grâce délicate du 18° siècle.

Bien entendu, pendant le 17° siècle, l'on ne produisit pas uniquement des œuvres de style Krang-si. Il y eut des traditionalistes imitant les styles antérieurs et tentant de les adapter au goût du jour. Il y eut aussi des précurseurs de l'art futur. Mais l'idéal du temps est représenté par un tel nombre d'œuvres, et plus tard, a suscité un tel nombre d'imitations appelées « Krang-si », qu'il n'est pas possible de se méprendre à son sujet quand on a examiné une pièce parfaite.

A) *Céramique*

La porcèlaine de ce temps est celle qui est la plus recherchée par les connaisseurs et collectionneurs du monde entier. Certaines pièces atteignent des prix fabuleux. Un groupe de trois vases à fond noir, d'ailleurs du style transition entre Ming et Krang-si, exposés au Metropolitan Museum de New-York, est estimé à deux millions de dollars.

Le vrai style Krang-si s'est exprimé de différentes manières :

a). Koann-yn, céramique blanc-crème : Krang-Si. - (Musée Guimet).

b). Porcelaine aux cinq couleurs : Krang-Si.

c). Koann-yn, céramique blanc-crème : Krang-Si. - (Musée Guimet).

Bas-reliefs 17e s.; tra du Yu-ts'iuann, près de Péking.

a

b

c

d

a). Temple de bronze près Yunnan-fou, 17e siècle.
b). Koann-ti, dieu de la guerre. Temple officiel à Yunnan-fou ; 17e siècle.
c). Ta-mo du Ling-yenn se à Teng-fong, 17e siècle. - (Chav. No 985).

a). Long-ngenn tiènn ; tombeau de Traé-tsong † 1643 ; Tchao ling, N de Moukdèn. - (Chav. 786).

b). Tra de marbre au Yu-ts'iuann, près de Péking, 17e siècle.

a) Les polychromes sur fond blanc, appelés *wou tsraé* « cinq couleurs » par les Chinois ; et « famille verte » par les anciens collectionneurs (Pl. 66).

La pâte en est plus claire et plus fine que celle des Ming. La couverte blanche donne une teinte franche, aussi éloignée du ton bleuâtre des Ming que de la délicate nuance pure de Tsiènn-long. Les défauts de la porcelaine, points noirs ou piqûres, sont rares, sauf, bien entendu, au début du règne.

Les formes sont larges et puissantes, mais trapues. Les cols minces et allongés du 18e siècle sont inconnus : l'ampleur des Ming est ramassée.

Le coloris est éclatant. Les émaux vert-émeraude, en relief, ont une profondeur, une franchise de ton et une richesse de teinte qui laisse loin en arrière le vert assez doux des Ming, et qui déjà, sous Yong-tcheng, s'affadira en tendant au vert-gris. Les rouges, vermillon profond et carmin foncé ; le jaune chaud ; le violet et le noir splendides, offrent une gamme dont les artistes ont tiré un parti extraordinaire.

Le décor laisse voir largement le fond blanc, mais l'occupe assez pour lui enlever toute importance. Il consiste surtout en scènes violentes de combats, qui offrent une variété sans limites aux coloristes, par les uniformes, les étendards, les tentes et les paysages.

Rappelons que les silhouettes des chairs sont indiquées en rouge, tandis que tout le reste est silhouetté en noir, les émaux remplissant les intervalles. (Sous les Ming, on silhouettait en bleu ; au 18e siècle, souvent aussi).

b) Les monochromes Krang-si sont une invention spéciale à ce temps et largement copiés depuis : ils ont une grande valeur.

Les blancs faits à Tsing-to tchenn (Tsiang-sou) se distinguent par leur teinte franche qui se rapprocherait de celle du plâtre, et ne peut se confondre avec celui d'autres époques. (Les Ming bleuâtres, et les Tsiènn-long un peu ivorins). La porcelaine est rarement parfaite. Les blancs faits à To-roa (Fou-tsiènn) ont une apparence plus profonde et onctueuse, mais la teinte est également très franche.

Les verts sont principalement de deux teintes : *ping kouo lu* « vert-pomme », très francs, mais assez pâles ; ou sombres. Les uns et les autres sont, ou sans ornement ni craquelures, ou craquelés avec ou sans un décor tracé au burin sur la pâte, sous la couverte. Ces pièces étaient faites à Long-tsiuann (qui continuait à fabriquer les anciens monochromes vert-d'eau). Elles ont été imitées, pendant la même période à Hirado (Japon).

Les rouges sont de plusieurs teintes : 1° *Ma kann rong* « foie de cheval », un carmin franc et profond que nous appelons « sang de bœuf » qui ressemble en effet à du sang chaud ruisselant ; la couleur chatoie en lignes presqu'imperceptibles de teintes variées. 2° Un carmin plus clair, à peine empourpré, et donnant une teinte que les Occidentaux appellent « fraises-écrasées ». 3° Un charmant rose-pourpre appelé « fleur-de-pêcher ».

Les bleus, appelés d'ailleurs *feï tsroé lu* « vert de martin-pêcheur », tendent au vert et rappellent bien les plumes du martin-pêcheur.

Les jaunes, *chenn yu roang* « jaune d'anguille », sont clairs et chauds.

Mais, en dehors de ce style inventé sous Krang-si et qui mérite seul le nom de style Krang-si, il existe deux autres groupes de porcelaines fabriquées pendant la même période et qui sont en réalité de transition, les unes avant et les autres après celles que nous venons de décrire. Ce sont évidemment des pièces Krang-si par leur époque, par la technique et les moyens employés, mais non par l'invention. Puis il y eut les imitations de styles anciens. Ces trois groupes sont :

a) Les pièces de transition des Ming à Krang-si. Elles ont été faites après le moment où, sous les derniers Ming, on dut couvrir de couleur tout le vase afin de dissimuler les défauts de la pâte et de l'émail. Mais on améliora peu à peu les matières, et la porcelaine des pièces Krang-si de ce genre devint vite assez belle.

L'on trouve : 1° des vases à fond noir ; 2° des vases à fond jaune ; 3° des vases à fond vert. Les noirs ont de larges fleurs ou feuillages en vert, jaune et rouge emplissant des réserves, ou laissant au contraire voir le blanc quand il s'agit d'un paysage ou d'une branche avec fleurs (Pl. 65), ce qui se fit assez souvent dans les derniers temps. Les jaunes ont souvent une sur décoration en vert. Les verts ont surtout des décorations sur réserves.

b) Les pièces de transition de Krang-si à Yong-tcheng : La sentimentalité, la douceur et la délicatesse du 18e siècle atténuent la force des formes et la violence des couleurs. Les

oiseaux et les fleurs sont plus petits et laissent une place plus grande au fond. Les scènes guerrières sont remplacées par des cortèges civils ou des scènes d'intérieur. Le vert devient grisâtre. Le carmin est plus rare.

c) Les imitations ou inspirations, parfois les copies de pièces Ming. Les plus intéressantes et les plus typiques sont les fameux « bleu et blanc » Krang-si. Le décor est en bleu sur le fond blanc. Ce bleu ne peut être confondu avec aucun autre : il est franc, pur et assez fort ; plus sombre et plus égal que le bleu pâle et inégal des Ming ; plus clair que le bleu sombre des Ming ; moins doux que le bleu Tsiènn-long qui tendrait au pervenche. Les dessins sont plus secs aussi qu'au 18e siècle, et beaucoup moins simples et larges que sous les Ming.

Signalons enfin certains genres à part : 1° Copie des bleus de Sèvres que les missionnaires avaient apportés. Ce sont des pièces bleu sombre, assez proche de notre bleu de Sèvres ; couvertes en or d'un réseau d'ornementation, rinceaux et autres (voir bord du plat Pl. 66). Parfois des réserves sont ornées d'une branche avec un oiseau, ou d'une fleur. Leur nom en anglais est *powder-blue*, que l'on traduit bleu poudré. 2° Les célèbres *tsra tsring wann* « coupes à bleu effacé » sur lesquelles des poissons apparaissent en bleu dès que le thé est versé. Ce résultat était obtenu en amincissant la pâte, le dessin étant creusé au burin. 3° Les *chat raé* « corps de sable » ou *tsiang traé*, d'une légèreté surprenante et d'un aspect qui rappelle les peaux d'orange : on les appelle d'ailleurs aussi *tsiu p'i* « peaux d'orange » non à cause de la couleur qui est blanche-grise,

mais à cause des petites ondulations ou dépressions qui les couvrent. Elles furent obtenues vers 1683-1695 quand, le kao-lin venant à manquer, on essaya d'autres matières, et dans ce cas du *roa che*, stéatite, réduite en poudre. Quelques occidentaux l'appellent « pâte tendre » bien qu'elle n'ait aucun rapport avec les pâtes tendres de Sèvres ou de Chelsea.

Techniquement, l'on découvrit en 1680 trois nouveaux émaux en relief : un carmin (chlorure d'or) qui fut vraiment employé seulement à partir de 1720 ; un jaune d'antimoine, plus doux et gris ; et un blanc d'arsenic. Ces trois émaux, comme le vert, se posaient par dessus la couverte d'émail. Ils donnent une impression de gouache et caractériseront le 18e siècle.

Notons enfin que la célèbre fabrique de Tsing-to tchenn fut détruite en 1670 pendant la rébellion de Wou Sann-koé. Elle fut rebâtie en 1683 et son directeur à cette date, Tsrang Yng-siuann, eut une grande part dans le changement qui amena le style du 18e siècle.

Parmi les *grès et terres cuites*, une invention nouvelle attire l'attention : celle des flammés.

Les flammés *yao-pièn* de Krang-si, avec leurs masses splendides de carmin, de pourpre et de bleu coulant sur les flancs des vases, se distinguent par une tonalité rouge forte et uniforme, alors que pour les Tsiènn-long le bleu prend une grande importance. Dans le sud (à Yang-tsiang), des petites statuettes de grès furent faites, la tête sans couverte, et les vêtements enflammés (Koang-yao). Le résultat est étrange et séduisant.

Les terres cuites émaillées en jaune-vert d'aubergine se distinguent de la poterie Ming par les formes, qui sont plus ramassées et trapues, par les couleurs plus sombres, et par une ornementation plus minutieuse et plus surchargée. L'argile semble avoir été cuite à plus haute température, car elle est plus dure et plus sombre.

Les poteries de Tsre tcheou en blanc et noir étaient toujours fabriquées. Elles se distinguent par leur décor, plus raide et sec, et par leurs formes moins élancées que pour les époques précédentes.

B) *Bronze et cuivre*

Le bronze et le cuivre ne semblent plus avoir été considérés comme un moyen d'expression intéressant. Il est très rare de rencontrer une pièce vraiment originale et belle. L'on commençait déjà la série des mauvaises copies en métal mince, des modèles antiques.

C) *Cloisonnés*

Le bleu clair, le bleu sombre et le vermillon foncé des cloisonnés Ming sont encore employés, mais avec une part importante de teintes claires, blanc-gris, jaune et vert-jaune. Le décor est analogue à celui des Ming, moins large et décoratif. Le dessin est assez chargé et donne l'impression d'une formule apprise. Les formes sont pesantes plus qu'amples et sont assez recherchées. Les décors ajoutés en cuivre doré sont assez nombreux et prennent une place apparente dans l'ensemble.

Des émaux peints *yang tsre* « porcelaine étrangère » dont la technique est exactement celle des émaux de Limoges furent fabriqués pour la première fois à Péking sous la direction de missionnaires français, entre 1685 et 1719 (pour la Compagnie de la Chine fondée par Mazarin). Le décor est frais, très fin et délicat. Souvent le rose domine.

D) *Laques sculptés et peints*

Les laques vermillon sculptés, à peine différents d'abord de ceux des derniers Ming, s'en distinguent vite par leur teinte sensiblement plus claire. Le décor n'est plus large et simple comme au siècle précédent : les fleurs et les fruits ont fait place aux paysages, aux scènes guerrières, aux jardins où des personnages pompeux se promènent, franchissent des ponts en zigzags, ou sortent de petits palais. Il y a deux, trois et même quatre *tseng* « étages » de laque. Nanking, Péking et Ti tcheou (près de Tsi-nann, au Chann-tong) étaient les principaux centres de fabrication.

Les laques peints avaient atteint une splendeur rare et une richesse de couleurs que le temps n'a pas affaiblie. L'on trouve des tables, des écrans, des guéridons où des phœnix vermillons et bruns volent parmi des verdures, au-dessus de roches pourpres et noires, sur un fond splendide d'or bruni. Mais le dessin est souvent anguleux et un peu dur. La composition manque parfois d'air et de proportions. Le paravent de Coromandel exposé au Musée Guimet, et dont une partie est reproduite (Pl. 60) montre le palais d'un maréchal. Il est du 17 s.

E) *Verre*

Le verre coloré et ciselé fut assez en faveur durant cette période, il est analogue au verre de Bohême.

Des petites tabatières en verre ciselé à deux teintes, comme des camées, sont exposées dans quelques collections et attribuées à ce règne. Il est extrêmement difficile, étant donnée la rareté de ces pièces, d'en tirer un enseignement. Notons seulement que le tabac fut importé en Angleterre par Fr. Drake en 1586 et se répandit alors en Europe. D'après l'encyclopédie *Tsre yuann*, il fut introduit par les Espagnols, des Philippines, sous la dynastie Ming, c'est-à-dire avant 1644. Or les Philippines, découvertes par Magellan en 1521, ne furent occupées qu'en 1571 (date de la fondation de Manille). Et les premiers Espagnols installés en Chine furent les Dominicains Angelo Coqui et Tormas Serra en 1631. Le tabac, qui se prisait alors, semble donc bien avoir été importé en Chine, surtout au Fou tsiènn (qui est encore un grand centre de culture du tabac) dès les premières années du 17e siècle. Il n'est pas impossible que les Jésuites installés à Péking vers 1602 l'aient fait connaître à la Cour où ils occupèrent des postes importants dès 1630.

Vase à fond noir, décor prunier sauvage ; Krang-Si. - (Coll. C. T. Loo).

Plat aux Cinq-couleurs Krang-si ; bord bleu poudré d'or. - (Musée Guimet).

a). Portrait daté 1817 par Kaé Tsri
(Tsri-Siang, 1752-1827).
(Coll. M. Beauvais).

b). Portrait daté 1810 par Yu Tsi
(Ts'ieou-che, 1743-1823).
(Chenn tcheou Kouo).

Batelière aux lotus, école de Kaé-Tsri, 18e siècle. - (Musée Guimet).

CHAPITRE X

LE STYLE DU 18e SIÈCLE

(YONG-TCHENG 1723-1736 : TSIÈNN-LONG 1736-1796)

Le style de ce temps a une étrange parenté avec notre 18e siècle : même grâce légère, même coloris frais et clair, mêmes lignes élégantes et raffinées qui s'opposent, non par révolution mais par un lent développement, au sentiment pesant et puissant du règne précédent.

La dynastie Mandchoue avait maintenant établi solidement l'ordre dans tout l'empire. Krang-si avait imposé solennellement à ses descendants le tribut maximum qu'ils pouvaient exiger de la terre et des hommes : la taxation minime et la sécurité avaient aussitôt amené la prospérité, la liberté, et avec elles, le raffinement des esprits et des caractères. Tout était aux plaisirs aimables. La gloire même ne manqua pas avec la conquête du Turkestan et de l'Y-li, qui apporta tout un flot de modèles arabes, copiés et imités aussitôt : l'art mahométan fut très à la mode après l'expédition victorieuse de Tchao Roé en 1756-1760. L'art chinois en devint moins local, plus humain, plus libre.

Les rapports, pourtant de plus en plus nombreux avec l'Occi-

dent, eurent fort peu d'influence. L'Europe apportait ses modèles et faisait exécuter ses dessins en porcelaine ou laque. Son art ne tentait pas la Chine comme l'art chinois séduisait l'Europe. Mais tous deux avaient le même idéal.

1° PEINTURE DES PÉRIODES YONG-TCHENG ET TSIÈNN-LONG.

Le véritable style du 18e siècle en peinture est caractérisé par une grâce, une fraîcheur, une délicatesse un peu affectées qui rappellent beaucoup notre Louis XV. Les sujets presque toujours poétiques et amoureux ne remplissent pas le tableau : quelques fleurs ; surtout des femmes dont les robes fournissent des possibilités illimitées de coloris frais et vif, d'attitudes gracieuses et aimables, presque maniérées.

Au début, sous Yong-tcheng, le coloris est un peu pâle, et les motifs sont larges. Vers le milieu du siècle, les moindres traits sont fins et délicats ; les couleurs, nettes, fraîches et vives. De nouveau, vers la fin du siècle, les sujets sont plus larges, fermes et de coloris moins vif.

A côté de ce style, il y eut toujours l'école des esquisses vigoureuses. Mais la grâce et l'harmonie du temps sont visibles même dans les plus fortes de ces œuvres.

Les plus illustres représentants du style fin, sont, à coup sûr, pour les grâces féminines, Yu Tsi et Kaé Tsri. Tous deux vécurent encore sous le règne de Tsia-tsing (1796-1821), mais gardèrent leur style.

Yu Tsi (Ts'ieou-che : 1743-1823) est si connu sur ce point que ses œuvres sont désignées sous le titre *Yu Meï jenn* « les Belles de Yu Tsi » (Pl. 67).

Kaé Tsri (Tsri-siang, Po-yunn, Siang-po, Léou-tong yu tche : 1752-1827 ?) était d'une famille du Turkestan. Le sentiment gréco-hindou de son pays est apparent dans son œuvre. Il est lui aussi célèbre pour ses portraits de femmes (Pl. 67 et 68).

Les peintres sur porcelaine doivent être cités ensuite, en particulier Kou Yue-siènn dont les fleurs et rochers sur porcelaine blanche sont justement renommées.

Chenn Tsiuann (Chenn Nann-pinn), qui vécut au milieu du siècle, serait à citer si, de son séjour de trois ans au Japon, il n'avait rapporté une fermeté de ligne, un souci de la forme qui sont étrangers à la Chine (Pl. 69).

Mademoiselle Yunn Ping (1650-1735), fille de Yunn Ko (Cheou-p'ing), appartint au règne de Krang-si, mais fut surtout glorieuse sous celui de Yong-tcheng qui appréciait sa grâce et sa fraîcheur.

Tsiang Ting-si (Yang-soun, Si-kou, Si-tsiunn, Nann-cha-tchrang chou-jenn ; 1669-1732) appartient aux deux règnes et prépara l'art du second par la délicatesse élégante de ses œuvres qui sont apparentées à celles du Yunn Ko (Cheou-p'ing) pour le coloris. Il fut Ministre des Finances et poète.

Tong Pang-ta (Feou-tsroun, Tong-chann ; † 1769) lui aussi Secrétaire d'Etat, se serait inspiré beaucoup des Song notamment de Tong Yuann et Tsiu Jann.

Lo P'ing (Léang-fong, Roa-tche seng ; 1733-1799) et son

épouse Fang Wann-y (Po-liènn tsiu-che) s'inspiraient davantage des Trang.

Fang Siunn (Lann-tchre, Lann-che ; 1736-1799) célèbre pour ses paysages et ses fleurs inspirées des Song et des Yuann.

Tseou Y-koé (Yuann-pao, Siao-chann ; 1686-1766) s'attacha surtout à l'expression et au caractère. Paysagiste et peintre de fleurs, ses œuvres sont largement traitées. Nous avons parlé de lui sous Krang-si : il garda longtemps la force lourde du 17e siècle.

Roang Chenn (Yng-piao, Kong-mao) peignit d'abord des paysages du bas Yang-tse où il vécut. Plus tard des sujets bouddhiques esquissés à grands traits.

Tsiènn Kroun-y (1708-1793), peintre de fleurs.

Tsinn Nong (Tong-sinn, Cheou-menn, Tsi-tsinn ; (1687-1760 ?) commença de peindre vers cinquante ans et s'attacha surtout aux sujets bouddhiques.

Les Jésuites, et notamment les PP. Attiret et Castiglione (qui signait Lang Che-ning et fit un portrait de l'Empereur Ts'iènn-long et de sa cour, exposé au Musée Guimet), continuèrent de travailler pour la Cour et eurent de nombreux élèves, mais sans influencer visiblement l'art du temps. Tseou Y-koé, célèbre lettré, favori de Tsiénn-long, a laissé, dans son *Siao chann roa prou* « Registre des peintures de Siao chann », un important jugement comparatif sur notre art : « Les Occidentaux se servent toujours des règles-du-plan dans leurs tableaux, ce qui donne une vive impression de profondeur et de dis-

tance. Ils ajoutent toujours des ombres aux êtres humains, maisons ou objets représentés... des ombres qui se terminent en pointe de triangle. Les fresques représentant des édifices sont si réelles qu'on est tenté d'y pénétrer. Nos étudiants pourront se servir utilement d'une faible partie de ces méthodes qui sont cependant entièrement dépourvues de personnalité. Bien que ces œuvres témoignent d'habileté dans le dessin et de conscience dans le travail, elles ne sauraient être considérées comme de la vraie peinture. »

Peut-être cependant l'art français du 18e siècle influença-t-il le sentiment de la Cour vers la grâce et la douceur. Le P. Castiglione peignit à fresque les murs d'un des palais impériaux. Le P. Attiret qui vint à Péking vers 1738, tenta de fusionner les arts occidentaux et asiatiques et acquit une grande réputation.

Les *Gravures en noir* et les *Estampes en couleurs* eurent une grande vogue. Les collections européennes possèdent un grand nombre d'albums ou de livres illustrés en couleurs sur les sujets les plus variés.

Les couleurs sont généralement très vives : un rose carminé est particulièrement remarquable. Mais le tirage n'était pas toujours très soigné.

Les ouvrages les plus connus sont : l'album par Chang-koann Tcheou, cité plus haut ; le *Roang tsring tche kong trou*, sur les peuples tributaires, 1761 ; *Tsinn ling se che pa tsing* « 48 vues de Nanking », dessins par Siu Rou, gravées sur cuivre en noir par Yong Chann, 1re édit. 1767 ; *Po meï sinn yong* « nouveaux

éloges de cent beautés », dessins de Wang To-tsri, gravés par Yènn Tsri-yuann, 6 vol., 1re édit, 1787 ; *Lié niu tchoann* « traditions sur les femmes énergiques », reproductions de dessins de Ts'iou Yng (Che-tcheou ; 16e siècle), 1re édit. 1779.

2° SCULPTURE DES PÉRIODES YONG-TCHENG ET TSIÈNN-LONG.

Le goût de ce temps pour la grâce et la délicatesse l'écarta des œuvres plastiques importantes, car la force et la grande taille vont toujours ensemble dans notre esprit. De même, la pierre parut trop rude, et des matières plus fines furent choisies, si bien que les productions vraiment en rapport avec le sentiment régnant furent surtout des statuettes en jade, jaspe, albâtre, ou simplement en argile séchée peinte de brillantes couleurs.

Les sculptures bouddhiques, traditionnelles, ne portent guère la marque de leur temps. Ainsi, au *Yong ro kong*, temple lamaïste dans la partie nord-est de Péking, il y a une statue de bois (un bouddha debout) haute de 70 pieds (env. 23 m.) dont la grâce n'est pas le trait principal. Ce temple avait été construit au commencement du 18e siècle comme palais pour Yong-tcheng encore prince héritier ; il fut donné par Tsiènn-long au *Routouktou* (Bouddha vivant mongol) de Péking vers 1740. En dehors de Péking, dans le *Pi yunn se* « monastère des nuages de jade vert » bâti sous les Ming (v. p. 210),

se trouve une galerie de 500 *lo-rans* qui datent du milieu du 18e siècle. Ce sont des imitations, d'ailleurs souvent très bonnes, de modèles anciens.

Les statues officielles, notamment celles du tombeau de Yong-tcheng († 1736) aux Si-ling, sont raides, mais avec une tendance à l'ornementation.

Mais les statuettes ont un charme exceptionnel. Certaine Koann-ynn de jade blanc à nuages verts *(feï tsroé)*, qui a été longtemps dans la collection de M. C. F. Lou à Paris, est inégalable de grâce harmonieuse, de beauté raffinée, de distinction racée. Les statuettes de porcelaine, avec leurs attitudes pleines de langueur et leurs coloris délicats, sont une joie pour les artistes que notre 18e siècle séduit. Les grès, assez rares, sont remarquables. Les terres-cuites à émaux verts et jaunes, et à figures d'argile rougeâtre, ne sauraient être confondues avec celles d'aucune autre époque. La Koann-ynn de porcelaine ivorine exposée au Louvre (coll. Grandidier) et que nous reproduisons (Pl. 70), sait unir la majesté à la grâce.

Les bas-reliefs participent du goût général pour l'ornementation soignée, le luxe et la grâce. Ceux du *Paé tra*, stoupa du Temple Jaune Ouest, au nord de Péking, datent de 1783 et sont typiques.

3° ARCHITECTURE DES ÉPOQUES YONG-TCHENG ET TSIÈNN-LONG

Les deux genres d'architecture en faveur dans les périodes précédentes continuèrent d'être pratiqués dans le 18° siècle.

Les constructions en bois et briques montrent une exagération du style Krang-si. Le toit supérieur a de moins en moins d'importance, et laisse voir, sur les côtés, un plus grand triangle de briques. Le toit inférieur, sur les côtés, est donc plus horizontal. Les angles ont une courbure plus prononcée. Les ornements de poterie vernissée sur les pointes du toit et sur chaque angle, sont de plus en plus nombreux.

Les exemples les plus intéressants de ce style sont :

Le temple principal et les salles du *Traé ling* (aux Si ling : tombe de Yong-tcheng canonisé sous le nom de Che tsong roang ti ; mort en 1736) ; (voir Pl. 71).

Le temple principal et les salles, aux Tong ling, de Tsiènn-long (mort en 1797 : canonisé sous le nom de Kao tsong tchroun roang-ti) ;

L'édifice à deux étages contenant le Bouddha de 23 mètres au *Yong ro kong*, à Péking ;

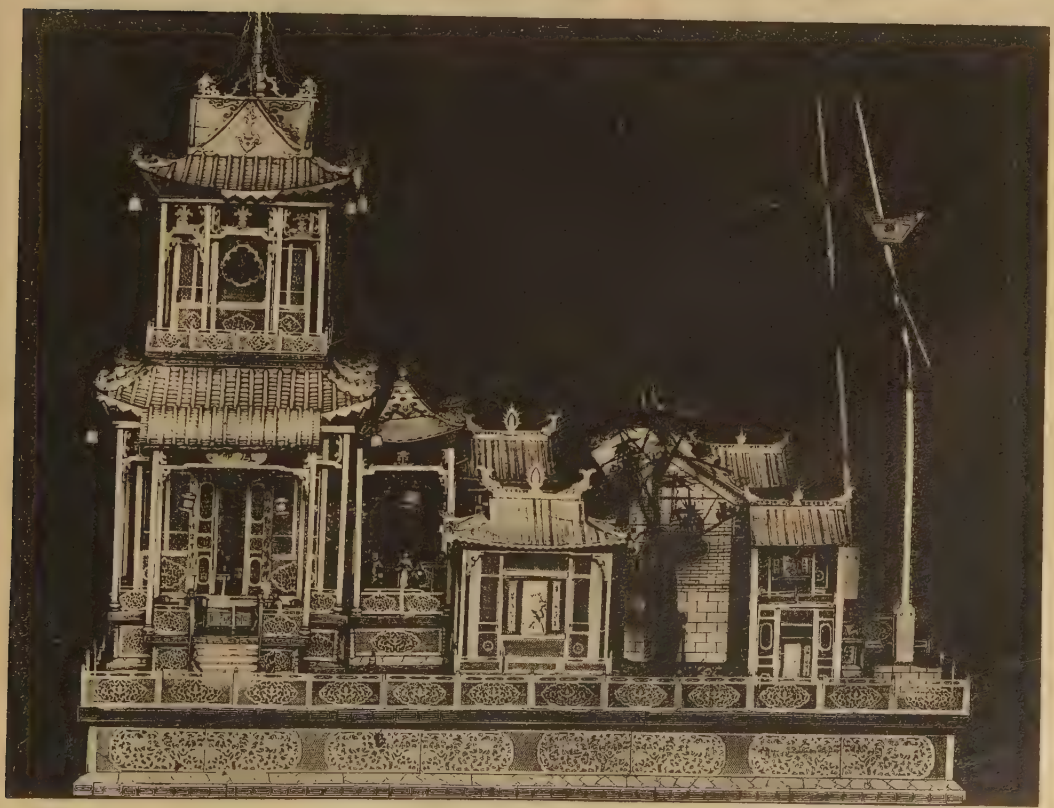
Le *Ta tchong se* « Monastère de la Grande Cloche » près de l'angle nord-ouest de Péking ; rebâti en 1734 (la cloche est des Ming) ;

Le *Si roang se* « Monastère Jaune occidental » bâti par Tsiènn-long pour les séjours annuels des princes mongols.

Oiseaux et fleurs, par Chenn Nann-p'inn (Tsiuann), 18e s. - (Musée Guimet).

Koann-ynn porcelaine crème Yong-tcheng 1721-1736. - **(Musée du Louvre).**

a). Temple du Traé-ling : tomb. de Yong-tcheng † 1736. (Si-ling, par Fonsagrives).



b). Palais d'ivoire, haut. 0,75, offert par Tsiènn-long à Louis XV. - (Musée Guimet).

a). Vase Tsiènn-long. - (Musée Guimet).

b). Flammé Tsiènn-long rouge et bleu, (Musée Guimet).

c). Pont du Chameau, Palais d'été, 18e siècle.

Tchong leou « la tour de la Cloche » à Péking (au nord de la tour du Tambour), bâtie en 1746 pour remplacer l'ancien édifice (le *Wang ming se* a été bâti sur l'ancien site).

Les constructions en maçonnerie furent encore employées surtout pour les édifices militaires ou d'origine étrangère. Ainsi furent : le *Yuann ming yuann* « le Palais d'été » que les troupes anglaises brûlèrent en 1860. Ces palais avaient été élevés vers 1750 par les Jésuites français, dans le style Louis XV. Les ruines sont encore visibles au nord de la colline *Wann cheou chann*.

Le palais de Jehol, dans la Mongolie du sud, bâti sur le modèle du Potala, palais du Dalaï lama de Lhassa.

La stoupa *pâé tra*, du Monastère Jaune de l'ouest, *Si roang se*, élevée en 1783 pour un Dalaï Lama mort à Péking.

Les *ponts* varient beaucoup de formes : les uns sont destinés à l'ornementation et présentent les formes les plus curieuses, comme le « pont-chameau » *lo tro tsiao*, sur le lac du Palais d'Eté (Pl. 72).

D'autres atteignent de grandes dimensions, comme le *Wou-che sann kong tsiao* « pont de 53 arches » au sud de Sou-tcheou (Tsiang-sou).

Des ponts suspendus, sur chaînes, sont fréquents dans les provinces du sud-ouest. Tel est le pont de Po-si au Yun-nann.

Rappelons qu'après le terrible tremblement de terre de 1679 qui détruisit une partie de Péking, il y en eut un autre plus grave encore en 1730. Il y a donc lieu de se demander toujours jusqu'à quel point les réparations et reconstructions indispensables n'ont pas altéré l'aspect et le style des édifices anciens.

4° ARTS DÉCORATIFS DES PÉRIODES YONG-TCHENG ET TSIÈNN-LONG

A) *Porcelaine*

Les porcelaines de la période Yong-tcheng tiennent à la fois du style Krang-si et du style Tsiènn-long. Le coloris est spécial : avant d'abandonner tout à fait les couleurs Krang-si, chaudes et fortes, les artistes s'essayent à des teintes plus douces : le vert profond (en relief) est remplacé par un vert-gris (en relief) pour la tonalité générale, et n'apparaît que par petites touches ; le jaune d'antimoine (en relief) est plus apparent. Les sujets sont encore grands, mais laissent un peu plus de blanc. Le blanc de la porcelaine est encore légèrement bleuté, mais la surface en est sans défauts. L'on pourrait diviser toute la production Yong-tcheng en deux parties, connues en Chine sous les noms de :

a) les Yong-tcheng *toé tsraé* « couleurs en masses », dont les couleurs sont en effet appliquées en à-plat, par masses. Les sujets sont souvent des scènes de Cour, audiences de l'Empereur où les personnages déploient leurs robes toutes rouges, ou vert gris, ou violettes, sous des étendards ou éventails jaunes. Les figures et les cheveux sont dessinés en bleu Krang-si, assez pâle. C'est la transition avec le style précédent.

b) les Yong-tcheng *fenn tsraé* « couleurs dégradées » dont les couleurs donnent une impression de gouache, et employent

surtout les matières découvertes à la fin du 17e siècle, qui formeront plus tard le style Tsiènn-long ; c'est-à-dire un carmin de chlorure d'or (en relief), un jaune d'antimoine (en relief) et un blanc d'arsenic (en relief), ce dernier étant mélangé aux autres pour former des dégradations de teintes. Les sujets sont surtout des fleurs, des oiseaux et des femmes dans des jardins. Mais la force un peu lourde de Krang-si se retrouve dans la composition qui est un peu trop grande pour le fond ; dans le dessin, qui est un peu sec et dur ; dans le coloris, qui est encore chaud.

Quant aux formes, elles tendent à devenir élancées, légères et tout en hauteur plutôt qu'en largeur.

Les céladons Yong-tcheng sont très beaux : un bleu pâle à nuages roses ou « de rouge-gorge » est surtout célèbre.

Quant au style Tsiènn-long, il a renoncé à l'idéal fort et trapu de Krang-si et n'admet que la finesse, la grâce légère, les couleurs très fraîches mais pâles, les formes à longs cols, à corps fin. La porcelaine est d'une perfection qui n'a pas été égalée depuis ; la teinte blanche à peine crémeuse de la couverte, la finesse exquise de la pâte font les délices des connaisseurs. Les compositions, d'ailleurs, se gardent d'en cacher les beautés, car elles sont toujours de petites dimensions : la technique merveilleuse des décorateurs en a fait des véritables tableaux à l'aquarelle, mais avec une fraîcheur, un éclat pur que l'aquarelle ne peut donner. L'on fabriqua sous ce règne :

a) Les Tsiènn-long *fenn tsraé* « couleurs dégradées » qui sont la véritable gloire de ce style. Les sujets sont traités beaucoup

plus finement que sous le règne précédent ; les coloris plus variés, plus habilement maniés. Fleurs et oiseaux, mais surtout femmes en robes idéales de fraîcheur, scènes champêtres à la Marie-Antoinette ; l'amour au lieu de la guerre : tels sont les sujets préférés. Kou Yue-siènn est célèbre pour ses fleurs et rocs sur fond blanc. Sans nul doute, les albums de Kaé Tsri-siang furent également utilisés pour bien des portraits de jeunes beautés. Tsing-to tchenn (au Tsiang-si) était le plus grand centre de fabrication.

b) Les céladons en vert : 1° un vert d'eau plus pâle et plus raffiné que le vert d'eau Krang-si ; quelquefois avec un dessin en blanc ; 2° *Koa p'i liu* « vert peau de concombre » avec un craquelé truité, le *yu tse wenn* ; 3° Un vert-gris « thé en poudre ».

Un lilas d'une fraîcheur exquise.

Un rouge rubis « poumon de cheval » *ma feï*, inventé par Niènn Si-yao, directeur de Tsing-to tchenn, dans les dernières années Yong-tcheng. Un sang de bœuf *ma kann* « foie de cheval » plus pourpre, plus profond et plus égal que celui de Krang-si.

Les pièces en blanc sont généralement d'une finesse exceptionnelle. Pour certaines, la pâte a été fondue et ne laisse que l'émail : on les appelle en Chine *tro traé* « corps enlevé » ; et en Europe, « coquilles d'œuf ». Quelques blancs, très rares, portent, incisé finement sur la pâte, le dessin d'un dragon à cinq griffes : ce sont des services de deuil du Palais.

c) Les célèbres bleus Tsiènn-long, à décor bleu sur fond blanc,

en imitation des Ming. La teinte du bleu est pervenche, et plus franche que le bleu Krang-si. La perfection de la porcelaine, la grâce des formes et la délicatesse sont typiques. Parfois, l'on ajoute une ligne décorative en rouge au col et au pied.

d) Les imitations d'ancien, notamment les vases jaunes du 17e siècle. Mais la beauté de la porcelaine en change tout l'aspect.

e) Les porcelaines d'exportation pour l'Europe. A cette époque, en effet, toute l'Europe commandait des services entiers aux fabriques chinoises. L'on exécutait nos dessins. Souvent le tour des assiettes et plats était décoré en Chine, tandis que le centre était laissé en blanc pour recevoir (généralement à Delft) les armes de l'acheteur. Parfois des pièces blanches étaient décorées entièrement en Europe (à Delft, Dresde ou Venise). Le Musée Guimet expose une vitrine entière de ces pièces rares. La Perse commandait beaucoup de *sourahés* (vases à long col droit). Le Siam achetait des coupes et des assiettes avec des scènes ou des attributs bouddhiques où l'or domine.

Notons les formes mahométanes à la mode après la conquête du Turkestan en 1756-1760.

B) *Grès*

Les flammés, *Tsiènn-long yao piènn* sont les plus splendides spécimens existant de ce genre (v. Pl. 72 *b*). La pâte épaisse, assez pâle, est recouverte d'une nappe enflammée de rouge, rose, violet et bleu (le bleu domine) avec quelques lignes blan-

ches, d'un effet intense et superbe de couleurs. Le Musée Guimet en possède plusieurs pièces de grande beauté.

Le bleu est plus apparent que sous Krang-si ; la matière plus fine et les teintes plus vives que les imitations ultérieures.

Dans le Sud, les grès de Canton sont influencés par la grâce de l'époque, mais plutôt dans le sens de l'étrange et du raffinement que de l'harmonie.

C) *Bronze et cuivre*

Le bronze n'était pas une matière correspondant aux sentiments du 18e siècle et, par conséquent, les rares bronzes de ce temps ne sont pas, il faut le reconnaître, intéressants ou spécialement curieux. Un bronze très clair et très poli commence d'être employé, avec des formes grêles et des ornements en métal plus sombre. Cependant des grandes pièces (phœnix de longévité ; daims de chance ; ou des vases bouddhiques furent fabriquées sans vernis et maintenant vert-de-grisées.

Le cuivre, par contre, fut tout à fait à la mode après la conquête du Turkestan par Tchao Roé en 1756-1760. Les formes de l'art mahométan, buires sans bec, aiguières à long bec, *sourahés* à col droit élancé, furent répétées en plusieurs matières, mais le cuivre éclatant fut surtout employé. Les motifs chinois se mêlèrent aux rinceaux de l'Islam : les dessins, au lieu d'être creusés, furent laissés en relief sur un fond creusé, afin que leurs arêtes polies fissent mieux jouer la lumière.

D) *Cloisonnés et Émaux peints*

Les cloisonnés de Tsiènn-long sont remarquables par la pureté de leurs couleurs, où dominent un bleu très pâle, un bleu plus sombre et un vert doux ; par la perfection de leur matière et de leur exécution ; par le grand rôle que joue le cuivre doré dans leur ornementation et leur monture. Le Musée du Palais, à Péking, possède des pièces splendides dont les coloris sont parfois inattendus mais toujours purs et frais : vert-pâle, gris, mauve et rose, brun, etc. Dessins et couleurs sont en harmonie avec le style général du 18e siècle. Les formes, par contre, sont plus puissantes et plus fortes que pour la porcelaine.

Les émaux peints *yang tsre* « porcelaine étrangère », qui avaient été fabriqués à Péking et à Canton, pour la première fois en 1683, sous la direction des missionnaires français en imitation des émaux de Limoges, cessèrent d'être fabriqués à Péking au début du règne ; et à Canton, vers la fin. De nombreuses pièces portent même des sujets européens. Le Metropolitan Museum de New-York en possède une belle collection. Le Musée de Fontainebleau a quelques pièces de grande valeur, provenant de l'expédition de 1860. Les émaux de Péking, qui se distinguent de ceux de Canton par un dessin plus ferme et mieux composé, et par des couleurs plus franches et plus harmonieuses, furent fabriqués pendant peu de temps, entre 1683 et 1725. On trouve parfois des sujets européens.

E) *Laques sculptés et peints*

Les laques sculptés du 18e siècle sont d'une teinte vermillon sensiblement plus claire que celle du siècle précédent. Le décor est délicat, minutieux et fait consciencieusement. Le dessin est souple, et la composition, harmonieuse. Péking, Ti tcheou (Chann-tong) et Roang tcheou (Rou-pei) furent les principaux centres de fabrication. Le Musée Guimet expose quelques pièces provenant du Palais (v. Pl. 73).

Les laques peints sont reconnaissables par la douceur de leur coloris et par la présence, surtout dans la seconde moitié du siècle, de rinceaux et de formes décoratives mahométanes.

F) *Verre*

Le verre coloré et ciselé fut en grande faveur. Des tabatières (petits flacons pour tabac à priser) furent fabriquées de différentes couleurs, en camées ; ou bien peintes à l'intérieur. Les collectionneurs de ces charmants objets sont nombreux.

G) *Tapis*

Les tapis chinois furent fabriqués en assez grand nombre, surtout après la conquête du Turkestan, car la plupart des fabriques étaient et sont encore dans le nord-ouest, Kann-sou et Turkestan, à Ning-sia, Léang tcheou, et surtout à Kotann. Une exposition intéressante en a été faite au Musée Cernuschi en 1911 (voir *Art et décoration,* nov. 1911). On remarquait cer-

Pagode de laque rouge sculptée, 18e s., provenant du Palais. - (Musée Guimet).

a). Portrait, vers 1860, par Wang Mong-tchrenn du Rou-nann.

b). Portrait, vers 1840. - (Coll. Phil. Berthelot).

b). Immortelles descendant du Ciel, par Wang Kouo-Koang de Soutcheou, 1903. (Collection de l'auteur).

a). Au ciel des immortelles, par Tsinn Tse-lann, de Fong-jenn, 1917. - (Coll. de l'aut.)

a), Aigle, par Yang Yu-lann, daté 1862. - (Coll. de l'aut.).

b). Portrait de Tseng Kouo-ts'iuann 1820-1890. (Chavannes, N° 932).

tains tapis à fond or ou or rouillé avec des rinceaux vert clair, qui sont exceptionnels, les teintes usuelles étant le fond jaune beige à médaillons et cadre bleus.

H) *Ameublement*

L'expédition de 1900 a permis de voir, au Palais d'Hiver, les meubles splendides qui y étaient entassés et dont un bon nombre datent du 18e siècle. La décoration est généralement en haut relief ; ou bien ce sont des incrustations d'ivoire ou de nacre. Le luxe et la beauté de ces pièces sont inégalables.

CHAPITRE XI

LE STYLE DU 19e SIÈCLE

(TSIA-TSRING 1796-1821 ; TAO-KOANG 1821-1851 ; SIÈNN-FONG 1851-1862 ; TRONG-TCHE 1862-1875 ; KOANG-SIU 1875-1908 ; SIUANN-TRONG 1908-1912).

Le 19e siècle, jusqu'à la Révolution de 1911, ne possède pas un seul style : il n'y a pas plus d'unité dans les arts qu'il n'y en eut dans les esprits et dans l'idéal national sous cette succession de souverains sans valeur gouvernés ou par les eunuques ou par les caprices autoritaires de la redoutable Impératrice Tsre-si qui régna en réalité de 1856 jusqu'à sa mort en 1908, faisant périr, avant de mourir, son neveu Koang-siu comme elle avait fait périr, dit-on, son mari et son fils, Siénn-fong et Trong-tche.

Ce siècle voit s'accomplir, jusqu'au désastre, la décadence et la ruine de la Chine, par l'anarchie et le mécontentement, par l'opium et les invasions étrangères.

L'opium, introduit dès le 16e siècle, par les Indes, comme médicament, commença d'être fumé à Canton au 17e siècle. Les Européens, maîtres du commerce de l'Inde, vendaient la drogue au décuple de sa valeur. En 1767, l'importation à Canton

seulement était déjà de mille caisses (environ trois mille kilogs). En 1830, elle était de cinquante mille caisses. Des édits en 1832 et 1836 en prohibèrent le commerce et l'usage sous peine de mort. Les étrangers devinrent contrebandiers : en 1839 on saisit et détruisit 20.281 caisses valant alors plus de deux millions de livres sterling. L'Angleterre en 1842 fit la guerre de l'opium : la Chine vaincue, dut ouvrir ses portes au poison. Les Mandchous, demeurés étrangers aux Chinois, laissaient voir leur faiblesse à leurs sujets lassés des exactions croissantes et de la mauvaise administration inhérentes aux régimes vieillis. D'autre part, la Chine, exportatrice au début du 18e siècle, était devenue de plus en plus importatrice, et s'appauvrissait. La misère, les exactions, et pas de gloire : des troubles éclatèrent de toutes parts. De 1851 à 1862, la révolte des Traé-ping (Taïping) faillit emporter la dynastie et causa la mort de plus de cinquante millions d'âmes. La rebellion des Mahométans, au Yun-nann et au Kann-sou, en 1875-1876 ravagea les deux provinces.

Les étrangers, enfin, se pressaient toujours plus nombreux, ruinant le pays par leurs importations et leurs guerres : 1842, 1860 (Péking occupé, le Palais d'Eté brûlé) ; 1874-1875 et 1894, perte de Formose et défaite par le Japon ; 1898, cession de plusieurs points du territoire.

L'irritation contre le régime et contre les étrangers s'exprime par les troubles des Boxeurs en 1900, mais provoque un nouvel écrasement ruineux du pays.

Des arts et un régime politique ne peuvent guère prospérer dans de pareilles conditions. On peut dire que, si nous voyons

des pièces incontestablement de tel ou tel règne, il n'y a pas en fait de véritable style, mais de simples adaptations des styles précédents : la décadence et l'anarchie artistique réflètent la décadence et l'anarchie du pays, jusqu'à la crise finale de la Révolution de 1911, prélude de la grande confusion qui dure encore et durera jusqu'à ce que la Chine se soit forgé ou se voie imposer un nouvel idéal qui unisse et relève les efforts.

Le style Tsia-tsring (1796-1821) reproduit pour ainsi dire en formules les idées et les sentiments exprimés avec tant de fraîcheur, de libre raffinement sous Tsiènn-long.

Sous Tao-koang (1821-1851), une minutie, presque de myope, reprit ces formules et les appliqua en réduisant les proportions ; on n'appréciait plus la beauté, mais l'effort.

Sous Siènn-fong et Trong-tche, l'influence de la Cour se relâche : l'inquiétude nationale ne permet plus de goûter les arts. Et sous Koang-siu, la pauvreté croissante et l'insécurité rendent impossible de commander ou d'entreprendre les œuvres rares qui inspirent et font sortir une époque de la stagnation.

Aucun signe n'apparaît encore d'une renaissance des arts. Mais des recherches sur l'antiquité, une étude plus précise et plus approfondie des styles se poursuivent parmi les lettrés, savants, artistes raffinés ou collectionneurs que la race a toujours produits. Dès que la Chine, unie, aura chassé les étrangers, seule ou avec l'aide d'une puissance, sa fierté et sa prospérité renaissantes prépareront le terrain où foisonneront les chefs-d'œuvres représentant l'idéal de ses maîtres futurs.

1° PEINTURE DU 19° SIÈCLE

a) Sous Tsia-tsring (1796-1821), l'idéal Tsiènn-long se poursuit ; mais l'exécution n'est plus aussi libre, fraîche et gracieuse. Le dessin est mou et souvent mal équilibré. Le coloris est terne, comparé au précédent, et n'est pas aussi harmonieux. Les portraits de dames, que produisent encore Yu Tsi (Yu Tsiou-che, 1743-1823 ; né à Rang tcheou) et Kaé Tsri (Tsri-siang, 1752-1827 ?) sont en réalité du pur style Tsiènn-long.

Par contre, les paysages de Fang Tong sont différents et souvent charmants. Tchang Ynn (Tchang Si-ngann ; Pao-yènn, né à Tchenn-tsiang) se fit une grande réputation pour ses sujets bouddhiques et ses imitations de l'ancien. Pièn Cheou-minn (Y-kong, Wé-tsri, Tsiènn-seng, Wé-tsiènn tsiu-che ; fin du 18e, début du 19e) est célèbre pour des esquisses monochromes d'oies et de canards dans les roseaux. Tsiènn Fong (Nann-yuann), un Yunnanais, reçu docteur en 1793, est célèbre pour ses chevaux.

b) Sous Tao-koang (1821-1851) une double réaction se produisit. D'une part, la minutie extrême dans le détail, et la dimension très réduite des sujets rapprochèrent la peinture de la miniature. D'autre part, des esquisses rudes et à peine indiquées tendirent au dessin simplifié. Il y eut ainsi trois genres, simples déformations du style Tsiènn-long. Il faut dire que Canton, centre du commerce étranger, s'enrichissait sur les

ruines du pays et devenait un centre artistique influent. Or si Canton avait toujours apprécié surtout les ouvrages minutieux et fins, aux couleurs un peu criardes, les provinces voisines, par nationalisme, préféraient des styles plus larges renouvelés des Ming comme ce portrait (Pl. 74 *a*) provenant du Yun-nann et appartenant à M. Philippe Berthelot. Il y eut donc plusieurs tendances.

Tsiang Koé-linn, un Cantonais, s'illustra dans le style de son pays, dont les sujets, à vrai dire, sont une réduction au minuscule de ceux du 18e siècle.

Trang Y-fenn (Trang Yu-cheng) qui se suicida en 1853, fut un paysagiste plus large et nous laissa des scènes charmantes sous des pêchers en fleurs. Trang Lou-ming est connu pour ses oiseaux : il mourut en 1860. Taé Si (Tchroun-che) peignit des bambous et des rochers ; il se tua en 1860.

Les *estampes en couleurs* et *gravures* pour illustrations de romans ou autres, furent très en faveur, mais n'atteignirent jamais la beauté des maîtres japonais contemporains. Parmi les ouvrages les plus intéressants, citons seulement :

Che tsia Jou laé Fo yng roa che y, de 1808 : une vie du Bouddha gravée en noir.

Ling mao prou « Registre de plumes et de poils », vers 1810 ; une ravissante collection d'oiseaux et plantes, gravée sur bois en couleurs.

c) Sous les règnes de Siènn-fong (1851-1862) et de Trong-tche (1862-1875), la douceur un peu fade renouvelée de Tsiènn-long disparut pour faire place à un style énergique et large : les

esquisses furent à la mode, mais plus poussées et traitant par larges touches, au lieu de se contenter d'un dessin de silhouette. Le portrait de Tseng Kouo ts'iuan (Pl. 76 *b*) est un exemple marquant. La violence révolutionnaire de ces temps était bien éloignée des rêveries sentimentales ou amoureuses.

Les peintres les plus connus sont : Jenn Wé-tchrang (Siong ; Mou-kou ; mort en 1875) ; Chenn Tchenn-linn Tsiènn Reoungann (Tcheou-roa, Tsring-roann) peu original ; Taé Y au Yunnann ; Yang Yu-lann, de qui nous donnons un aigle (Pl. 76 *a*). A Canton, Lann Koa tenta, sans grand succès, d'imiter le style et les œuvres de l'Europe. Ses tableaux sont recherchés comme curiosités, par les Européens. Siu Mong-tchrenn, un Rounanais (Pl. 74), fit de beaux portraits larges et soignés.

d) La période Koang-Siu (1875-1908) poursuivit au début ce même idéal large et fort, mais avec mollesse dans le dessin et la couleur. L'Impératrice Douairière Tsre-si (Tseu-hi, Tse-hsi) a laissé plusieurs tableaux, surtout des « Pêches d'Immortalité », à grands sujets peints par masses de couleurs claires. Vers la fin de l'Empire et sous la République, il eut un retour à l'imitation des vieux maîtres, surtout des Song, causé sans doute par les achats des collectionneurs Japonais et Occidentaux. Sans parler des faux anciens vendus par centaines aux touristes étrangers, il se créa un goût pour les dessins poétiques « les tableaux en un poème, les poèmes en un tableau ». Wang Kouo-koang, de Sou-tcheou, et ses deux fils, au début du 20e siècle, peignaient de charmants groupes de fées dans les nuages (Pl. 75 *a*) et autres scènes boud-

dhiques et taoïstes. La composition est harmonieuse ; les couleurs sont très fraîches et assez fortes : le coup de pinceau est délicat mais ferme. Il faut citer encore Tsinn Tse-lann (de Fong-jenn siènn : Tche-li) connu aussi pour ses groupes d'immortels (Pl. 75 *b*). Des amateurs distingués doivent être mentionnés, comme M. King Kong-pa qui débuta en même temps que moi comme Juge à la Cour Mixte de Shanghaï en 1903.

Les portraits des morts sont faits généralement pour être gardés dans les temples des Ancêtres. En 1901, des portraits Impériaux furent ainsi dérobés. Ceux que j'ai pu voir sont d'une grande valeur artistique. Il n'en est pas de même, bien entendu, de nombre d'œuvres populaires.

Les *estampes en couleurs ou en noir* ne sont pas toujours d'un seul style : les unes tendent à la simplicité forte, d'autres à la grâce légère. Citons les illustrations du *Tsiènn tsiè tchoann* « Traditions sur des braves » 4 vol., illustrés par Jenn Wé-tchreng en 1857 ; *Tsi-tsinn che tsoun*, un traité sur les objets de bonne augure, 4 vol., ill. par Li Koang-ting en 1859 ; *Rong siue yn-yuann trou tsi*, 6 vol. de gravures en noir faites par Tchong Reou, en 1880, représentant des tableaux de son père.

Des estampes populaires sont vendues couramment. Le dessin n'est guère soigné ; les couleurs en sont violentes et criardes.

Le premier journal illustré, intitulé *Mo che tsi roa pao,* fut publié en 1884. Les dessins sont raides et presqu'enfantins.

2° LA SCULPTURE DU 19e SIÈCLE

Pendant cette longue période de troubles, la distinction des trois genres s'affirme : les statuaires religieuse, officielle et nationale n'ont presque plus de rapports entre elles.

La statuaire religieuse reproduit, sans variations, les mêmes attitudes des mêmes personnages. Elle fait songer à nos images religieuses produites en série. Elles ont les qualités et les défauts des copies et des surcopies : belles mais sans vigueur quand le modèle est beau, molles et vulgaires quand le modèle est sans intérêt ou mal copié. Il ne m'a pas été donné de voir les œuvres originales et frappantes qui existent à coup sûr et qui marqueront le style de ce siècle.

Les plus remarquables exemples de la statuaire officielle se trouvent aux tombeaux des Empereurs : Tong ling et Si ling. Leur style les distingue des œuvres précédentes et notamment de celles du 18e siècle. Elles tentent de revenir à la pesanteur solennelle de Krang-si, leur masse rude et compacte est consciencieusement travaillée et tend évidemment à un effet de grandeur sans souci de vérité humaine.

Par contre, la statuaire nationale, dans les temples consacrés aux héros bienfaiteurs des provinces ou des villes, et dans les statuettes, révèle un art nouveau et impressionnant, qui cherche à donner le sentiment de la vie même et y réussit souvent de manière curieuse. Ce n'est pas le procédé des Musées Grévin ou Tussaud, lequel est une copie fidèle de la nature. Il

y a en plus, une interprétation artistique qui élève l'œuvre et donne une impression rare.

Dans les temples des héros, au fond d'une salle maintenue dans la pénombre, une demi-lumière tombe sur l'autel où la statue se tient, généralement assise dans son attitude habituelle. Les robes sont coloriées le plus souvent, mais la figure reste de pierre ou de marbre, à peine touchée de couleurs aux lèvres et aux yeux. Ces temples sont rares dans le nord. A Yun-nann fou, il en existe un remarquable, dont la statue est l'œuvre d'un artiste de grand talent nommé Tchenn qui habitait en 1908 près de l'entrée du palais du vice-roi.

Ce Tchenn de Yun-nan fou employait son talent à des œuvres infiniment originales : il exécutait des portraits en statuettes hautes de 25 à 30 centimètres. La figure et les mains étaient de cire. Le corps était vêtu de soie fine et placé dans l'attitude favorite du modèle. La ressemblance et l'effet artistique étaient saisissants.

Son art se liait, par-delà des milliers de kilomètres, aux délicieuses statuettes de Tiènn-tsinn, frêles et délicates figurines modelées en argiles de différentes couleurs, dont la grâce maniérée évoque et dépasse les portraits de Yu Tsi et de Kaé Tsri au 18e siècle, ou les tableaux de Ts'iou Yng au 16e siècle. M. Phil. Berthelot a pu rapporter toute une collection de ces œuvres rares et séduisantes. Il a eu l'heureuse idée, pour les sauver de la destruction, d'en faire fondre quelques-unes en bronze : le marbre ou la porcelaine aurait peut-être mieux convenu comme matière (voir Pl. 77).

Les artistes de Tiènn-tsinn, en 1901, avaient exécuté des caricatures curieuses des troupes alliées, chacune avec la matérialisation de son caractère national : Français avec un enfant dans les bras ; Allemands vidant les poches d'un Chinois terrifié ; Anglais la bouteille à la main ; Russes tailladant des femmes à coups de sabre, etc.

Des statuettes populaires, soit en terre cuite à couverte, soit en grès flammé (en *Kọang-yao* fabriqué à Yang-tsiang au Koang-tong) montrent que le sentiment national pétille de vie et d'esprit (Pl. 78). A Fou-tcheou, des statuettes de bois, parfois laquées, ont une excellente technique, mais sont souvent raides et sèches, comme toute l'œuvre de cette province qui forme comme une nation différente dans la Chine.

D'une manière générale, on peut conclure que le style du 19e siècle, à mesure qu'il s'affirme et que l'on se rapproche de la Révolution, tend vers l'évocation de la vie même, et surtout vers l'expression du caractère moral, se distinguant ainsi des styles précédents qui tentent de réaliser, soit une idée de grâce ou de beauté spéciales, comme au 18e siècle ; soit une idée de puissance comme au 17e ; soit une expression mystique comme au début des Ming et sous les Wé ; soit une joie physique comme sous les Trang.

3° L'ARCHITECTURE DU 19e SIÈCLE

Les modifications de style sont importantes pendant ce siècle.

a) Pendant la première moitié du siècle (périodes Tsia-tsring et Tao-koang) les constructions en bois et briques continuent, en les accentuant, les tendances du 18e siècle. Le toit inférieur est de plus en plus large et plus horizontal ; le toit supérieur est moins plat : ses pentes à droite et à gauche sont à peine apparentes et partent de plus en plus bas. Les angles se chargent de statuettes : chiens, dragons, génies. Le bâtiment est toujours élevé sur une terrasse. Une ligne de colonnes détachées supporte le toit inférieur. Les temples du Tchrang ling (tombeau de Tsia-tsring † 1821 ; aux Si ling) ; du Mou ling (tombeau de Tao-koang † 1851 ; aux Si ling) sont des exemples marquants.

Pendant ce même temps, les constructions lourdes en maçonnerie sont rares. Ce sont des édifices religieux surtout et non d'ornementation, comme sous les Ming. On ne peut guère citer de temples, mais il existe plusieurs tours de *fong choé* ou petits tra bouddhiques. Le *paé tra* de *fong choé* élevé en 1820 à Yun-nann fou ; le *tra* de Tcheng-tcheou et autres sont plus allongés et moins trapus que ceux des siècles précédents. Mais il est difficile d'en préciser le caractère exact.

b) Pendant les nombreux règnes de la fin du siècle, le changement est marqué ; il achève ce que les temps précédents

avaient commencé. Dans les toitures légères de bois et briques, le toit inférieur disparaît, ce qui transforme l'aspect. La toiture, désormais simple, occupe les deux tiers de la hauteur totale ; elle est entière sur l'avant et l'arrière ; sur les côtés, à droite et à gauche, il n'y a plus qu'une indication par une ligne de tuiles. L'avancée du toit ne comporte aucune colonne extérieure. Les angles et arêtes sont toujours ornés de figurines. La terrasse n'est plus entourée de balustrade : elle est plus large devant l'édifice que sur les côtés. La fantaisie des pavillons d'agrément ou kiosques est illimitée : carrés aux toitures excessives et relevées ; ou hexagonaux et à peine relevés ; ou octogonaux, etc.

Durant le même temps, des constructions lourdes en briques sont entreprises, surtout à Péking. La tour hexagonale à trois étages bâtie en 1888 par l'Impératrice Tsre-si au Palais d'Eté, sur la colline Wann-cheou, atteint des proportions imposantes (voir Pl. 79).

Les théâtres sont de grandes salles rectangulaires couvertes d'abord d'un toit supérieur étroit et long, soutenu par deux rangées de colonnes entre lesquelles, en haut, de vastes panneaux latéraux donnent l'éclairage de jour. Ces colonnes sont le point de départ, sous les panneaux, de la toiture inférieure qui couvre un balcon. Il y a ainsi une nef centrale ; et de chaque côté, une aile avec balcon.

Les maisons sont composées de bâtiments dont le nombre et les dimensions varient, mais dont le plan et l'orientation sont les mêmes. Au fond, face au sud, est le bâtiment principal avec la

pièce de réception et des salons latéraux. Il a généralement un étage où vivent les femmes et sous lequel part la toiture d'une véranda soutenue par des colonnes au bord d'une terrasse. A droite et à gauche, des bâtiments contiennent les logis des hommes. Les logements des domestiques, les cuisines et remises ferment la cour face au nord. Dans les maisons plus importantes, il y a plusieurs cours ; celle que nous venons de décrire est réservée aux visiteurs et devient le *tann tchre* « la cour de cinabre » ou d'honneur.

Les tuiles sont en forme de demi-tube et placées comme dans le midi de la France : en lignes alternantes creuses et bombées.

4° LES ARTS DÉCORATIFS AU 19e SIÈCLE

A) *Céramique.*

a) Pendant la période Tsia-tsring (1796-1821) les formes, les dessins et les coloris déjà connus sous Tsiènn-long furent sinon reproduits, du moins imités. Mais les couleurs sont plus sombres, et les teintes moins franches. Les dessins, surtout des arabesques et des rinceaux, sont charmants mais déjà conventionnels. On les trouve surtout en blanc sur un fond d'or brun, ou en brun or sur blanc ; ou en blanc sur des céladons. Les personnages sont moins gracieux. Les compositions se rapetissent et tendent à la miniature qu'ils atteindront sous Tao-koang.

b) Sous Tao-koang, le genre favori fut, sur un fond brun chocolat, ou bleu sombre, ou rouge terne, de laisser des réserves blanches où l'on peignait des scènes en miniature : bouquets, paysages, etc. La porcelaine est encore très fine, quoique inférieure déjà à celle de Tsiènn-long. Les bords sont souvemt brunis.

c) Pendant les derniers Tsring (Siènn-fong 1852-1862 ; Trong-tche 1862-1875 ; Koang-siu 1875-1908 ; Siuann-trong 1908-1912) l'art de la porcelaine est en pleine décadence. Le grand centre de fabrication de Tsing-to tchenn (Tsiang-si, près de Tsiou-tsiang) fut complètement détruit par les rebelles Traé-ping et commença de se rebâtir seulement vers 1863. Mais les grands artistes avaient disparu, et ces temps troublés n'avaient ni la prospérité ni le goût nécessaires au relèvement de cette industrie. Depuis lors, la Chine s'est appauvrie. Les étrangers ont acheté tout ce qui leur était offert. Puis la passion de l'ancien a provoqué des copies et des imitations parfois excellentes, mais qui n'ont pas amélioré le style.

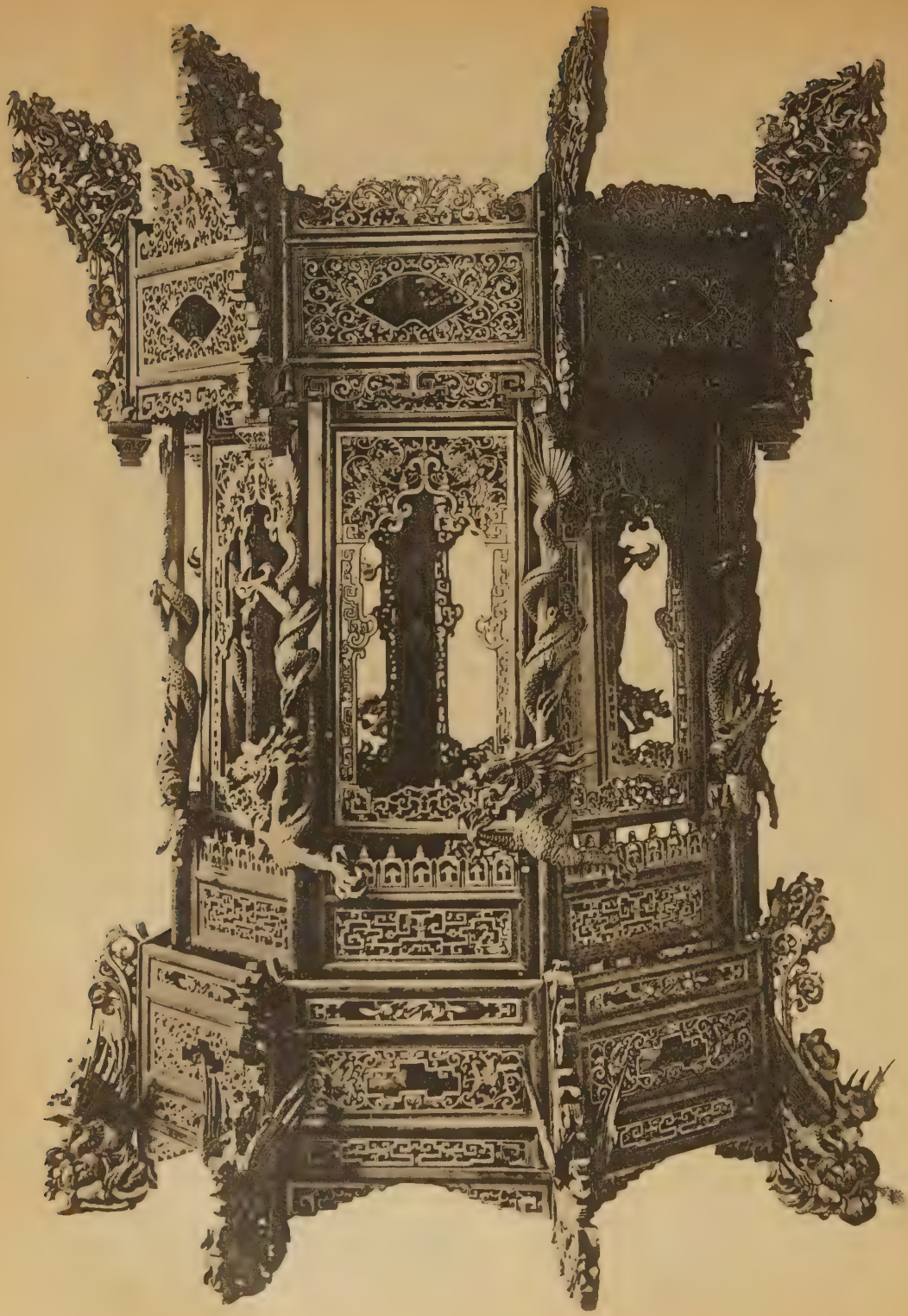
Les formes de ce temps sont lourdes, généralement sans puissance et sans grâce (quand elles ne sont pas copiées de l'ancien). Les dessins sont presque toujours empruntés aux styles précédents, surtout Tsia-tsing pour les rinceaux, Tsiènn-long pour les femmes, Krang-si pour les guerriers.

Les couleurs sont claires mais pas fraîches ; assez vives, sans être criardes, mais sans harmonie. Le jaune clair, un violet tendant au lie-de-vin, un rose violacé, un bleu délavé forment la gamme principale (généralement en relief).

Statuettes d'argile de T'iènn-tsinn, fin 19e siècle. - (Coll. Phil. Berthelot).

a). Grès flammé de Canton, 1902. *b*). Poterie à couverte du Yunnan, 1906.
(Collection de l'auteur).

Edifices sur le Wann cheou chann, Palais d'été, vers 1880.



Lanterne en bois sculpté, fin 19e siècle.

Tsing-to tchenn produit des pièces en blanc qui sont surdécorées (en relief) dans des petits fours, surtout à Changhai. Les faux anciens ainsi fabriqués se reconnaissent seulement à ce qu'ils n'ont aucune couleur sous couverte.

Les *grès*, surtout dans le Sud, ont conservé leurs belles traditions, mais leur coloris n'est plus soigné (v. la statuette en Koang-yao, Pl. 78 *a*).

Des terres cuites, parfois de dimensions considérables, sont fabriquées. Quelques-unes sont recouvertes d'un émail mince vert, jaune et rouge, disposé en des dessins très décoratifs et artistiques, mais un peu barbares.

B) *Bronze et Cuivre.*

Il est extrêmement difficile de trouver une pièce de bronze ou de cuivre présentant un caractère vraiment original : basses copies de l'ancien, mauvaises imitations de copies et surmoulages inférieurs occupent surtout l'activité des fondeurs.

Ce manque d'idéal, cette mollesse dans les lignes et dans les traits, cette recherche du bizarre et du commun sont, en somme, les définitions du style.

Des inventions curieuses, cependant, modifient l'apparence du métal. Les objets dits de *Che p'ing* (ville du Yun-nann méridional) sont dans ce cas. Ce sont des cuivres incrustés d'argent, noircis par un procédé encore mal étudié. Une feuille d'argent est placée entre deux feuilles de cuivre dont l'une porte le dessin découpé à jour. Ces trois feuilles sont martelées jusqu'à ce que l'argent ressorte par les lignes, et soude les deux feuilles.

Puis l'objet est fabriqué, paré, et placé dans les mains de certaines personnes. Après quelques heures pour les uns, ou un mois pour les autres, le cuivre est d'un noir profond et brillant pareil à la laque. Le secret de ce procédé est connu de deux familles seules, les Roann et les Yo, originaires de Che-p'ing, que j'ai vues à l'œuvre et qui m'ont affirmé n'avoir pas d'autre secret que de pouvoir reconnaître les personnes capables d'oxyder ainsi le cuivre.

C) *Cloisonnés, émaux peints.*

L'art du cloisonné s'est grandement développé, surtout à Péking et à T'iènn-tsinn. Les couleurs et les formes sont variées à l'infini. L'on trouve souvent un bleu ciel très pâle comme fond, avec des rinceaux, copies de Tsiènn-long, en couleurs fraîches et vives. Au début du 20e siècle, un noir splendide sur lequel ressort le dessin d'or des cloisons est devenu à la mode.

Les émaux peints sont en décadence, on en fabrique en grandes quantités à Hoï-how (île de Raé-nann : Haï-nan) généralement sur argent. Un émail bleu pâle est sa couleur dominante. Le décor consiste en lignes simples.

D) *Laques sculptés et peints.*

Les laques sculptés *(tiao-tsri)* semblent abandonnés. L'on dit que la fabrication d'œuvres ordinaires continue à Roang tcheou (Rou-peï). Mais je n'ai vu là que des petites boîtes d'une seule

épaisseur, *y tseng*, avec un petit personnage sur un fond à nid d'abeille.

Les laques peints, par contre, sont en grande faveur. A Fou tcheou (Fou-tsiènn), l'on produit des objets de tous genres en laques de couleurs vives, où dominent le vert, le vermillon et l'or. Les décors, quelque peu stéréotypés, sont dessinés avec un certain sens décoratif, mais avec raideur et sans grande vie. A Traé-yuann (T'ai-yuan : Chann-si), où les laques de Coromandel étaient fabriqués autrefois, l'on fait de charmants coffres peints où le bleu clair (couleur ignorée des autres laqueurs) domine.

E) *Argenterie et Orfèvrerie.*

Argent et or (mais surtout l'argent) sont employés en grandes quantités pour les bijoux féminins (*cheou che* « ornements de tête », *ts'iuann tchouo* « bracelets et bagues », selon l'affiche habituelle des orfèvres). Des services à thé, des vases à fleurs sont aussi fabriqués fréquemment. Les dessins sont ou repoussés, ou martelés à l'aide de petits coins, ou burinés. Les décors sont empruntés à d'anciennes gravures, dont les reproductions à bon marché sont vendues en albums.

Pour l'argenterie, les grands centres sont : dans le nord, Péking et Pao-ting ; dans le centre, Hankeou (Rann-kreou) et Changhaï ; et dans le sud, Canton et Yun-nann fou. Mais dans tous les grands centres, il y a des orfèvres : à Fou tcheou, l'on fabrique même des statuettes et groupes de statuettes en argent.

L'or est employé parfois pour les bagues et les bracelets :

mais le vermeil est plus fréquent. Des petites boîtes de vermeil, couvertes d'un filigrane d'or et ornées de pierres précieuses de différentes couleurs, étaient faites pour le Palais. Les plus modernes sont lourdes et les pierres choisies de couleur plus sombre.

F) *Curiosités en pierres rares.*

Les boutiques d'antiquaires sont remplies de « curios » de tous genres, petits objets d'ornement, boîtes, vases, petits animaux, fruits, etc., exécutés dans toutes les matières imaginables, depuis la stéatite *roa che*, jusqu'au jade, en passant par le cristal de roche, l'améthyste *tsre che,* la cornaline *rong ma nao*, la calcédoine *tsrang yu*, l'ambre, l'agate, etc.

La plupart de ces objets sont intéressants. Il en est peu où la grâce extraordinaire d'une grappe ou d'un rinceau, le charme d'une statuette en demi-relief, ou l'harmonie générale ne prouvent que le sentiment artistique est loin d'être mort en Chine. Le jour où les temps seront plus apaisés et, redonnant la sécurité avec la richesse, permettront à des acheteurs plus nombreux de s'intéresser à la beauté des formes et des couleurs, l'art chinois saura se débarrasser des scories à l'usage de touristes ignorants ou de nouveaux riches peu raffinés (car il y en a en Chine aussi). L'amour de la beauté, inné dans la race, s'épanouira de nouveau dans les plus menus objets.

G) *Meubles.*

Le style des meubles varie sensiblement selon les régions. A Canton et dans le sud, les meubles pesants faits de *nann mou* (sorte d'ébène noir à reflets bruns, très lourd) sont ornés de plaques de marbre à nuages gris et rougeâtres. Les sculptures en sont fortes et aplaties. A Fou tcheou, les ornements sont plus légers et les meubles sont faits surtout de bois clair peint. Dans le nord, à Péking, la légèreté est recherchée. Le bois de *nann mou* est employé surtout pour les étagères à tablettes bizarrement contournées.

En ameublement, les pièces principales sont d'abord le *krang*, sofa profond où l'on fait asseoir les hôtes de distinction, et où l'on s'étend pour fumer l'opium ou se reposer. Un long plateau à pieds hauts de vingt centimètres est posé dans la longueur, entre les deux personnes assises ou étendues. Des guéridons carrés placés à côté de chaque chaise forment l'ameublement indispensable complété, selon la fortune, par des étagères à bibelots, des tables longues et minces, ou de grands meubles sculptés dans l'épaisseur du bois.

H) *Broderies, tapisseries, brocards.*

Les broderies sont innombrables de formes et de couleurs. Leur style varie selon les lieux. A Canton et dans le sud, le goût est pour les ouvrages très fins, presque des miniatures, en couleurs criardes. Dans le centre, les couleurs sont encore très

fortes et les fils d'or et d'argent sont très employés : le fond est généralement rouge, couleur du bonheur. Dans le nord et dans l'ouest, les broderies sont plus naturelles et plus proches des peintures ; les couleurs sont plus douces et harmonieuses. Le « point de Péking » est célèbre, étant comme noué à chaque point, ce qui donne un effet de pointillé. Le « *kro se* » de Péking « soie découpée » est une véritable mosaïque de soie, chaque couleur étant reprise et presque retissée dans l'emplacement découpé dans le fond. Le Musée des Arts décoratifs en expose plusieurs pièces intéressantes des 18e et 19e siècles.

Les brocards, surtout à fils d'or sur fond bleu ou vert ou noir, sont admirables.

Au Se-tchroann, l'on trouve encore de grandes tapisseries, vrais panneaux décoratifs atteignant 3 m. × 2 m. qui étaient employés dans les lamaseries. Elles sont couvertes d'immenses personnages aux figures terribles et aux gestes héroïques. M. Phil. Berthelot est peut-être le seul collectionneur qui en possède en Occident.

I) *Tapis.*

L'industrie du tapis avait reçu un grand développement sous Tsiènn-long. Elle a repris son activité sous la République. Mais, depuis plus de cinquante ans, l'on n'avait jamais cessé la fabrication dans le Turkestan Oriental (surtout à Kotann), à Ning-sia, à Péking et à T'iènn-tsinn. Dernièrement, à la capitale, l'Ecole des Arts Industriels a tenté d'améliorer la fabrication et de créer des modèles plus parfaits.

Les fonds khaki ou doré sont fréquents, avec dessins bleus ou verts. L'imitation des bleus et rouges turcs n'est pas rare. Le décor comprend presque toujours le caractère *cheou* « longévité » héraldisé en médaillons ; des fleurs « des quatre saisons » (pivoines d'été lotus d'automne, chrysanthèmes d'hiver, prunier sauvage de printemps) ; ou des attributs bouddhiques (bannière, conque, poissons, nœud, roue, perle, ou les *pa pao* « huit trésors »)

A T'iènn-tsinn, le poil de chameau brillant et soyeux est souvent employé.

L'on trouve très souvent des dessins en relief. Les tapis sortant de l'Ecole des Arts Industriels sont tous ainsi.

Les Chinois distinguent les tapis par le nombre de fils au pied (0 m. 32). La qualité la plus basse est de 80 fils ; la plus fine, de 150.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES LES PLUS IMPORTANTS

I

EN LANGUES OCCIDENTALES

1° Ouvrages généraux.

L'art chinois, par M. Paléologue. Paris, Quentin, 1887.

Chinese Art, par S. W. Bushell, London 1905, 2 vol. (traduit en français par M. d'Ardenne de Tizac, Paris, 1911).

Chinesische Kunstgeschichte, par M. Münstelberg, 2 vol. Esslingen a. N. 1910.

Outlines of Chinese art, by John C. Ferguson. Chicago, 1918.

L'art classique chinois, par M. d'Ardenne de Tizac. Paris, Laurens, 1926 (sur les Tcheou et les Rann).

2° Peinture.

Catalogue of Japanese and Chinese pictures in the British Museum, par S. Anderson. London, 1886.

An introduction to the history of Chinese pictorial art, par H. Giles. Shanghai, 1905.

Painting in the Far East, par Laur. Binyon. London, 1908.

Die Malerei in China, par Hirth.

La peinture chinoise au Musée Guimet, par J. Hackin et Tchang Y-tcheou. Paris, Geuthner, 1910.

Estampes chinoises du XVII^e siècle. Société Marées. Berlin, 1914.

An introduction to the study of chinese painting, par Arthur Waley. London, Benn, 1923.

Tong, Sung and Yuan paintings, par Bert. Laufer. Paris, Van Oest, 1924.

3° Sculpture.

Les sépultures impériales de la Chine, par H. Combaz. Bruxelles, 1907.

Les tombeaux des Léang, par H. Combaz. Bruxelles, 1907.

Voyage archéologique dans la Chine septentrionale (photographies Leprince-Burguet, sans texte), par E. Chavannes. Paris, 1909.

La sculpture sur pierre au temps des deux dynasties Han, par Ed. Chavannes (texte et estampages). Paris, 1893.

Histoire de la sculpture chinoise, par Seigai Omura. 1 vol. texte ; 1 vol. de 414 pl., 1919.

La sculpture chinoise du V^e^ au XIV^e^ siècle, par Osvald Sirèn, 5 vol. 624 pl. Paris, Van Oest, 1926.
An introduction to the study of Chinese sculpture, par Leigh Ashton. London, Benn, 1924.

4° Architecture.

Imperial City of Peking, par Ogawa, Péking, 1901 (phot. sans texte).
Si-ling, étude sur les Tombeaux de l'Ouest, par M. Fonsagrives. Paris, 1907.
Chinesische Architektur, par E. Boerschmann. 2 vol. in-4°, 1925 (346 pl. sans texte).

5° Arts décoratifs.

A) Céramique.

Chinese pottery and porcelain, par R. L. Hobson. 2 vol. London Cassell.
A description of Chinese pottery and porcelain (translation of Trao Shuo by Choo Yen 1774), par Bushell. London, 1910.
Catalogue of Chinese pottery in the Metropolitan Museum of Arts.
The beginnings of Chinese porcelain, by Bert. Laufer.
Chinese pottery of the Han dynasty, by Bert. Laufer. Leyden.
Chinese pottery of the Han, Tang and Sung dynasties, by Parish Watson. London.
Painted stone age pottery from the province of Honan, by T. J. Arne. 13 pl. Péking, 1925.
Early Ceramic wares in China, by A. L. Hetherington. London, Benn, 1922.
The wares of the Ming dynasty, by R. L. Hobson. London, Benn, 1923.
The later ceramic wares of China, by R. L. Hobson. London, Benn, 1925.

B) Bronze.

Les bronzes antiques de la Chine. Coll. C. T. Loo, par Tchou Tŏ-y. Paris, Van Oest, 1924.

C) Jade.

Jade, par Bert. Laufer. Chicago, 1912.
Jades archaïques de la Chine. C. T. Loo et P. Pelliot. 35 pp. 46 Pl. in-4°. Paris, 1926.
Early chinese jades, by Una Pope-Hennessy. London, Benn, 1923.

D) Divers.

Chinesische teppichvorlagen, par E. Boerschmann. 2 vol. 36 pl. en coul., 1925
Les meubles de la Chine, par Odilon Roche. Paris, 1921.
Chinese Lacquer, par Edw. F. Strange. London, 1926.

II

EN CHINOIS

1° OUVRAGES GÉNÉRAUX.

Mei chou che 美術史 « Histoire des Beaux-Arts » par Tsiang Tann-chou 姜丹書 1 vol. 94 pp. Changhai 1917 (Chang-wou ynn-chou Koann) (40 p. sur la Chine : le reste sur l'Occident).

Tchong kouo mei chou 中國美術 « Les beaux-arts de Chine » par Taé Yu 戴嶽 id. 1923.

2° GROUPE DES TSINN CHE « BRONZE ET PIERRE »
(CONTENANT DES DESSINS SUR PIERRE, STATUES, ETC.)

Tsinn che trou chouo 金石圖說 « Discussions illustrées, sur pierre et métal » 4 vol. 1743-1745.

Tsinn che tsroé pièn 金石萃編 « Fragments de tablette sur pierre et métal » par Wang Tchrang (1724-1806) écrit en 1805. 1re édition, 24 vol. Changhai 1893 (réédition du Sao yé chann fang, 32 pen. 1917).

Tsinn che yuann 金石苑 « Le gardien de la pierre et du métal » 6 vol. Com. du 19e siècle.

Koann tchong tsinn che wenn tse tsoun y krao 關中金石文字存逸考 « Études sur les reliques d'écriture de pierre et de métal du Koann tchong » (région de Tchrang-ngann) 42 vol.

Léang rann tsinn che tsi 兩漢金石記 « Mémoires sur la pierre et le métal des deux Rann » 8 vol.

Léang tcho tsinn che tche 兩浙金石志 « Histoire de la pierre et du métal dans les deux Tcho » (Tcho tsiang et Fou tsienn) 12 vol.

Raé tong tsinn che lou 海東金石錄 « Registre de la pierre et du métal du Raé-tong » 4 vol. par Lu Yènn-ting, écrit en 1850. 1re édition 1881.

Tsinn che souo 金石素 « Recherches sur la pierre et le métal » par Fong Yunn-prong 馮雲鵬 1re éd. 12 vol. 1821-1825 (réédition 1906 : 24 vol.) (le meilleur et le plus intéressant de tous les *tsinn che* : donnant d'excellentes reproductions de vases, monnaies, armes, bas-reliefs, avec remarques).

Rou pei tsinn che tche 湖北金石志 « Histoire du métal et de la pierre dans le Rou-pei » 14 vol.

Tsinn che tsri 金石契 « Comparaisons des métaux et des pierres » 5 vol.

Tsinn che trou 金石圖 « Pierre et métal, illustrés » par Tchrou Siunn.

Che él yènn tchaé tsinn che kouo yènn lou 十二研齋金石過眼錄 « Registre des pierres et métaux passant devant les yeux au Pavillon des 12 pierres-à-broyer » 4 vol. 1875.

3° PEINTURE.

Kou roa pinn lou 古畫品錄 « Registre de classification des anciennes peintures » par Sié Ro 謝赫 5e siècle. (Méthode de critique).

Li taé ming roa tsi 歷代名畫記 « Mémoires sur les peintures célèbres des successives dynasties » (jusqu'en 841) par Tchang Yènn-yuann

張彥遠 10e siècle (dix sections dont trois sur l'art et sept sur biographies) (ouvrage dont la suite est l'œuvre de Kouo Jo-Siu : le Trou roa tsiènn-wenn tche).

Trou roa tsiènn wènn tche 圖畫見聞誌 « Discussion sur ce que j'ai vu et appris pour les peintures ». 6 ts. par Kouo Jo-Siu 郭若虛 11e siècle. (Description de peintures de 841 à 1074). (Suite du *Li taé ming roa tsi.* La suite après 1074 est le *Roa tsri*, de Teng Tchroun).

Siuan ro roa prou 宣和畫譜 « Registre de peintures de la période Siuan-ro (1119-1126) » 1re édition 1120. 10 ts. en 20 volumes (Catalogue de la collection impériale de peintures : mentionnant 231 peintres et 6192 peintures, divisées en 10 sections d'après le sujet).

Roa che 畫史 « Histoire de la peinture » par Mi Fei (1051-1117) donne des détails sur les collections de ses amis, sur le papier et la soie.

Roa pinn 畫品 « Classification de peintures » par Li Tsri. 11e siècle, discute les valeurs artistiques, les preuves d'authenticité, des détails matériels, etc.

Roa tsri 畫繼 « Suite de peintures » par Teng Tchroun 鄧椿 11e siècle (dix sections : sept sur biographies : la 8e sur les anciens maîtres : 9e et 10e, histoire de la peinture coréenne et japonaise). De 1074 à 1166 : suite du *Trou ra tsiènn wènn tche* par Kouo Jo-Siu.

Roa tsiènn 畫鑑 « Miroir des peintures » par Trang Reou 湯垕 1328. (Histoire de la peinture du 3e siècle jusqu'au 14e, avec une courte notice sur la peinture étrangère).

Trou roé pao tsiènn 圖繪寶鑑 « Précieux miroir des illustrations » par Sia Siang-yènn 夏詳彥 : milieu du 14e siècle (biographies de 1500 noms).

Wang che chou roa yuann 王氏書畫苑 « Jardin de calligraphies et de peintures du seigneur Wang » préparé par Wang Che-tchreng (1526-1593) : publié par son fils Tsiènn-tchrang 乾昌 vers 1630. (important pour la peinture)

Tsring ro chou roa fang 清河書畫舫 « La nef des peintures et calligraphies de Tsring-ro » par Tchang Tchreou 張丑. 1616. Douze tsiuann. (Un des meilleurs livres de critique picturate. Republié sous Tsiènn-long comme une autorité). Ne pas confondre avec le *Tsring ro chou roa piao* du même auteur ; 1 tsiuann ; sur les collections de sa famille).

Roa tchrann cho soé pi 畫禪室隨筆 « Notes de la Salle de méditation sur les peintures », 3 pen : par Tong Tsi-tchrang (1555-1636) (intéressantes notes sur la peinture),

Roa che roé yao 畫史會要 « Collection de faits sur l'histoire de la peinture ». 5 tsiuann, par Tchou Meou-ynn 朱謀垔 1631 (notices sur peintres Song et Ming).

Che kou trang 式古堂 « Salle des Essais sur l'antiquité ». Notes précises et exactes sur la peinture de la période Krang-si (1662-1722). Publié vers la fin du règne.

Preï wènn tchaé chou roa prou 佩文齋書畫譜 « Registre des peintures et inscriptions du Pavillon Preï wènn » : en 64 volumes, publié par un groupe de savants en 1708. Description très complète, de peintures et écrits, avec biographies jusqu'à la fin des Ming, mais sans conclusions.

Roa sio sinn fa 畫學新法 « Nouvelle méthode pour étudier la peinture » 6 vol. par Pou Yènn-trou. 1745. Traité par questions et réponses.

Tsié tse yuann roa tchoann 芥子園畫傳 « Traditions sur la peinture, du Jardin des Armoises ». Les 5 premiers volumes avec illustrations gravées par Wang Ngan-tsié 王安節 parus en 1678. Les volumes 6/13, avec illustrations gravées par Wang Ngan-tsié et ses deux frères Pi-tsao et Se-tsaé, parus en 1679. Les volumes 14/17 avec plusieurs gravures en couleurs, par Ko Se-siang, de Nanking, parus en 1819. (Étudiant les différentes manières de dessiner les montagnes, etc.). Traduit en français en 1914.

Roa tsiue 畫訣 « Discernement en peinture » par Kong Siènn 龔賢 fin 19e siècle. Court traité sur les points marquants dans la représentation picturale.

Li taé Roa che roé tchoann 歷代畫史彙傳 « Collection de traditions sur l'histoire de la peinture ». 72 tsiuan, par Preng Yunn tsrann 彭蘊璨 (période Tsia-tsring), publié vers 1850. Biographies.

Roa tsiuan 畫筌 par Ta Tchong-koang 笪重光 (milieu du 19e siècle). (Revue générale de l'art pictural).

Ming chou roa prou 名書畫譜. Collection de reproductions publiées au Japon (début du 20e siècle).

Tchong kouo ming roa tsi 中國名畫集 Collection de peintures célèbres de Chine. Albums de photogravures soignées, publiés à Péking et Shanghai par le *Yeou tcheng chou tsiu*, 1910-1922, etc.

Chenn tcheou kouo koang tsi 神州國光集. Collection de reproductions artistiques par photogravures (dimensions originales) faites à Shanghai. Six numéros par an. Premier en 1908.

Ming tchrenn tchang reou jenn wou tso 明陳章後人物冊 Collection de reproductions d'art. Shanghai, 1908-1910.

3° SCULPTURE.

Li taé ling tsinn krao 歷代陵寢考 « Étude complète des tombes des dynasties successives », par Chou krong-yang. Changhai, 1895.

4° ARCHITECTURE.

Je sia tsiou wenn krao 日下舊聞考. « Description des palais impériaux de Péking », par Tchou Y-tsoun 朱彝尊 (1629-1697). 1re édition en 42 ts. publiée en 1684. 2e édition sous Tsiènn-long en 160 ts.

Yu tche Yuann ming yuann trou tiao 御製圓明園圖調 Collection de vues du Palais d'été (Yuann ming yuann) gravées par ordre impérial. 2 vol. 1748.

Kong tcheng tso fa 工正作法 Traité sur les constructions.

Kong tsao fa che 宮造法式 « Modèles et règles de construction pour les palais » pour les périodes Si-ning (1068-1078) et Tchrong-ning (1102-1117), avec illustrations.

5° ARTS DÉCORATIFS

a) *Céramique.*

Ping roa prou 瓶花譜 « Registre de fleurs et de vases ». 1 vol. par Tchang Tsiènn-to. 1595. Sur les vases et l'art du bouquet.

Trao chouo 陶說 « Discours sur la céramique » par Tchou Yènn 朱琰 6 vol. 1774. (Traduit par Bushell dans « Chinese Pottery and Porcelain).

Tsing to tchenn trao lou 景德鎭陶錄 « Registre des fours de Tsing-to tchenn ». 4 vol. 1815 (traduit en français par Stanislas Julien. 1854).

b) *Bronze.*

Tcheou li 周禮 « Rituel des Tcheou » attribué à Tcheou kong, fondateur de la dynastie, 12e siècle avant J.-C., trouvé dans un mur au 2e siècle avant J.-C. (?)

Ting lou 鼎錄 « Registre des urnes » par Yu Li. 6e siècle.

Sann li trou 三禮圖 « Illustrations des trois rituels » par Nié Tsong-y. 10e siècle.

Krao kou trou 考古圖 « Études de l'antique, illustrées » par Lu Ta-linn. 10 vol. 1092.

Chao sing tsiènn kou trou 紹興鑑古圖 « Miroir illustré des antiquités de la période Chao-sing (1131-1162) » 12e siècle, édition de Rang tcheou.

Siuann ro paé kou trou 宣和百古圖 « Cent antiquités illustrées de la période Siuann-ro (1119-1126) » par Wang Fou. 12e siècle.

Po kou trou 博古圖 « Nombreuses antiquités illustrées » 30 vol. écrit en 1200. 1re édition 1308-1311. (Ouvrage important).

Kou kou yao loun 固古要論 « Importante discussion sur des antiques certains ». 13 vol. par Tsao Tchrao. 1387.

Tsring-pi tsang 清秘藏 « Trésor du secret pur ». 2 vol par Tchang Yng-wenn. 1595, (discussion sur les antiques).

Si tsring kou tsiènn 西清古鑑 « Miroir des antiquités [disparues] de la pureté occidentale ». 42 vol. 1749 (réédition de 1888 en 24 vol.). Il y a une suite (Siu tsiènn) en 42 vol. édition de 1911.

Tchrang ngann rou kou pièn 長安獲古編 « Tablettes d'antiquités trouvées à Tchrang-ngann ». 2 vol. par Lu Yènn-ting, 1850? (réédition de 1905. 2 vol.).

Rann tsienn ngann nou tsi 漢建安弩鐵 « Ressorts d'arbalète de la période Tsiènn-ngann de Rann », par Won Yunn, 1 vol. 1880.

Trao tchaé tsi tsinn loo 陶齋吉金錄 « Registre des métaux favorables du Pavillon des fours ». (Collection de bronzes du vice-roi Toann Fang. 1917 (?).

c) *Jade.*

Kou yu trou prou 古玉圖譜 « Registre illustré d'anciens jades » par Long Ta-yuann. 1re édit. 1176. 100 vol. 700 illustr. (il semble que ce soit un recueil de modèles pour lapidaires car aucun jade réellement antique de ce genre n'a survécu).

Kou yu trou 古玉圖 « Anciens jades, illustrés » 2 vol. par Tchou Ta-joun. 1341.

Kou yu trou krao 古玉圖考 « Étude illustrée d'anciens jades » par Wou Ta-tchreng. 1889. (Ouvrage intéressant, basé sur des spécimens existants, et guidé sur l'histoire et la littérature).

d) *Numismatique.*

Tsiuann tche 泉志 « Histoire des Sources ». 4 vol.

Tsiènn tche sinn pièn 錢之新編 « Nouvelles tablettes sur les monnaies » Collection de Tchang Bongy. 1re éd. 1827. (2e éd. 1830, publ. par Y-chann. 20 vol.)

Tsrinn ting tsiènn lou 欽定錢錄 « Registre des monnaies, par ordre impérial » (collection de l'Empereur Tsiènn-long). 16 vol. ms. du 18e siècle (fait autorité).

ILLUSTRATIONS

I

PLANCHES HORS TEXTE

Pl. 1. Poterie néolithique décorée du Kann-sou, 30e siècle avant J.-C. Coll. C. T. Loo 16

Pl. 2. *a*) Grand vase néolithique (ou Tcheou ?). Musée Cernuschi
b) Poterie néolithique du Chann-si et Kan-sou. Coll. C. T. Loo 17

Pl. 3. *Tsoun* carré, époque Tcheou. Coll. Loo-Yau-Bahr . . . 32

Pl. 4. *a*) *You* des Tcheou. Anc. coll. M. Bing.
b) Dague de jade vert des Tcheou. Anc. coll. M. Bing . . 33

Pl. 5. *a*) Cheval au tombeau de Ro Tsiu-ping, † 117 avant J.-C. Mission Segalen.
b) Statuettes de bronze, époque Rann. Coll. C. T. Loo . . 56

Pl. 6. *a*) Buste de terre cuite, époque Rann. Coll. C. T. Loo.
b) Vase de poterie, époque Rann. Coll. C. T. Loo . . . 56

Pl. 7. *a*) *Fang rou* incrusté de malachite, attribué aux Rann. Anc. coll. M. Bing.
b) *Si* incrusté d'argent, attribué aux Tsrinn. Metropolitan Museum N. Y. 57

Pl. 8. Tour de guet, attribuée aux Rann. Musée Cernuschi. . . 57

Pl. 9. Dame à sa coiffure, par Kou Kraé-tche, 5e s. British Museum 112

Pl. 10. *a*) Dessin sur pierre daté de 525. Chavannes N° 433.
b) Stèle sculptée datée de 570-571, à Long-menn. Chavannes N° 427 112

Pl. 11. Salle à Yunn-kang, 5e s. Chavannes N° 235 113
Pl. 12. *a*) Une statue de Yunn-Kang.
b) Bouddha et Bodhisattva ; grotte Pinn-yang à Long-menn, 6e siècle. Chavannes N° 288. 113
Pl. 13. *a*) Donatrices ; grotte Pinn-yang, 6e s. Chavannes N° 296.
b) Donateurs ; grotte Pinn-yang, 6e s. Chavannes N° 296. 120
Pl. 14. Deux Lo-rann, mil du 6e s. Anc. coll. M. Bing. 120
Pl. 15. *a*) Agrafe d'or attribuée aux Wé. Anc. coll. M. Bing.
b) Vase de terre cuite atttribué aux Wé. Anc. coll. M. Bing.
c) Statuettes de terre cuite attribuées aux Wé. Anc. coll. M. Bing 121
Pl. 16. Dames de la Cour jouant aux échecs, par Yènn Li-penn, 7e siècle. Chenn-tcheou Kouo Koang tsi 121
Pl. 17. *a*) Nénuphars, par Siu-Si ; 907-954. Shimbi Shoin.
b) Dans les jardins du Palais, école de Tchang Siuann, 8e s. Coll. de l'auteur 136
Pl. 18. Déesses jouant aux échecs, par Tcheou Wenn-tsiu, 10e s. Musée Guimet 136
Pl. 19. Paysage attribué à Tchao Po-tsiu, 10e (ou 11e s.). Musée Guimet 137
Pl. 20. Bodhisattva et Sramana ; grotte Liènn-roa à Long-menn. Chavannes N° 355 137
Pl. 21. Bouddha ; époque Trang 144
Pl. 22. *a*) Statuette poterie ; haut. o m. 40 ; époque Trang. Coll. C. T. Loo.
b) Narayuan de pierre ; haut. 1 m, 75 ; à Long-menn . . 144
Pl. 23. *a*) Autruche : tombeau de Kao tsong † 683 ; à Ts'iènn-tcheou. Chavannes N° 459.
b) Cheval : tombeau de Traé tsong † 649 ; à Li ts'iuann. Chavannes N° 446.
c) Cheval ; haut. o m. 18. Coll. C. T. Loo.
d) Acteur et actrice ; haut. o m. 18. Coll. C. T. Loo. . . 145

Pl. 24. *a*) Donatrices, 8e s. ; Si-chann Koann à Mièn tcheou. Mission Ségalen.
b) Donateurs, 8e s. ; Si-chann Koann à Mièn tcheou. Mission Ségalen. 145
Pl. 25. *a*) Ta yèn tra : Tchrang-ngann, 9e s. Chavannes N° 1024.
b) Siao yènn tra : Tchrang-ngann, 8e s. Chavannes N° 1025. 152
Pl. 26. *a*) Châsse cinéraire cuivre doré ; époque Trang : haut. 0 m. 47. Metropolitan Museum N. Y.
b) Vase terre cuite ornée ; Trang. Coll. C. T. Loo . . . 152
Pl. 27. L'Emp. Ming roang instruit son fils, par l'Emp. Roé tsong, 1101-1127. Musée Guimet 153
Pl. 28. Paysage, par Sia Koé, 12e et 13e s. Shimbi Shoin, coll. Inasaki 153
Pl. 29. Terrasse au bord de la mer, par Ma Linn, 12e, 13e s. Musée Guimet 160
Pl. 30. Ambassade du roy. des femmes, par Li Kong-linn (Long-mièn), datée de 1078. Musée Guimet 160
Pl. 31. Oiseaux et fleurs ; « vu par l'Empereur en 1143 ». Musée Guimet 161
Pl. 32. *a*) Statue de fer datée 1213 à Teng-fong. Chavannes N° 972.
b) Statue au tombeau des Song, à Kong siènn.
c) Lion au tombeau des Song, à Kong siènn.
d) Statues au tombeau de Yenn tsong † 1063, à Kong-siènn. Chavannes N° 482 161
Pl. 33. Ti tsrang se tra (Fann tse tra) ; époque Song, à Yun-nann fou. 168
Pl. 34. Statuette ; Immortelle vêtue de plumes ; époque Song. Coll. C. T. Loo 168
Pl. 35. *a*) Bas-reliefs du Tièn-ning tra à Péking, époque Song.
b) Pao ngenn se tra à Sou-tcheou (1131-1168).
c) Joé koang se tra à Sou-tcheou, 12e s. 169

d) T'iènn ning tra à Péking, époque Song 169
Pl. 36. *a*) Vase à décor bleu-gris, époque Song. Coll, C. T. Loo .
b) Vase aux cinq couleurs, époque Song. Coll. C. T. Loo . 169
Pl. 37. *a*) Tsre-tcheou à décor incisé, époque Song. Coll. C. T. Loo.
b) Ting à décor bleu, époque Song. Coll. C. T. Loo. . . 185
Pl. 38. *a*) Urne funéraire, époque Song. Coll. Phil. Berthelot.
b) Vase à décor incisé, époque Song. Coll. C. T. Loo . . 185
Pl. 39. Tsre-tcheou à décor noir, époque Song. Coll. C. T. Loo. . 186
Pl. 40. Chevaux sous les arbres, par Tchao Mong fou (Tse-ngang), 1254-1322. Musée Guimet 186
Pl. 41. Paysage, daté 1309, par Tchao Mong-fou (Tse-ngang, 1254-1322). Musée Guimet 192
Pl. 42. Fleurs et fruits, par Ts'iènn Siuann (Choun-tsiu), daté de 1314. Musée Guimet 192
Pl. 43. *a*) Bœuf de fer au gué de Ta-trong, époque Yuann.
b) Trois statues de fer datées de 1296, à Siao-li-prou du Chann-tong. Chavannes N° 826 193
Pl. 44. *a*) Bas-relief, porte de Tsiu-yong koann, daté 1383. Chavannes N° 1146.
b) Porte de Tsiu-yong koann, datée 1383. Chavannes N° 1144
c) Tié-tra à Kraé-fong, datée 1383. Chavannes N° 925. . 193
Pl. 45. Porcelaine couleur fraise écrasée, époque Yuann. Musée Guimet 198
Pl. 46. Portrait, par Siu Fang, 1622-1694. British Museum . . . 198
Pl. 47. *a*) Paysage daté 1426-1436, par Taé Tsinn (Wen-tsinn). Shimbi Shoin ; coll. Tetsugo Kuwana.
b) Dame aux sapèques, 15e s. Musée Guimet 199
Pl. 48. *a*) Paysage signé Taé Tsinn (Wen-tsinn, 15e s.). Musée Guimet.
b) Dans les jardins du Palais, par Ts'iou Yng (Che-tcheou), 16e s. Coll. de l'auteur. 199
Pl. 49. *a*) Cavalier, cheval et ma-fou ; grès en couleurs, époque Ming, haut. 0.28. Musée du Louvre 208

b) Statue en bois, Tsongkapa, 15e s. ; au Rou kouo se de Péking.
c) Allée d'animaux ; tombeaux Ming à Nanking, 14e s. . 208
Pl. 50. Le Palais Impérial à Péking, vu du Meï chann 208
Pl. 51. Une Cour du Palais à Péking (Wou-menn) 209
Pl. 52. *a*) Kouo siang se à Kraé-fong, 14e s. Chavannes N° 921.
b) Arc de triomphe ; tombeaux Ming du nord, 15e s.
c) Temple de Yong-lo ; tombeaux Ming du nord, 15e s. . 209
Pl. 53. *a*) Le Tsri nièn tièn au Temple du Ciel (restauré en 1889).
b) Portique dans les jardins du Palais à Péking, 17e s . . 216
Pl. 54. Le Trône Impérial à Péking, 16e s. 216
Pl. 55. *a*) Vase Ming aux cinq couleurs. Musée Guimet.
b) Statue aux tombeaux Ming du Nord, 15e s.
c) La Grande Muraille à Tcha tao (restaurée au 15e s.).
d) Le Paé tra au Palais de Péking, 17e s. 217
Pl. 56. *a*) Grès Ming. Coll. C. T. Loo.
b) Vase Ming à dessin incisé. Coll. C. T. Loo 217
Pl. 57. Paysage, par Wang Roé (Che-kou) ; daté 1714. Coll. de l'auteur 224
Pl. 58. Portrait daté 1704, par Chang-koann Tcheou, 1654-1752. Musée Guimet 224
Pl. 59. Portrait de la poétesse Tong Siao-yuann, par Yu Chenn-tchaé, fin 17e s. Chenn tcheou Kouo Koang tsi . . . 225
Pl. 60. Paravent de Coromandel, 17e s. Musée Guimet 225
Pl. 61. *a*) Koann-yn, céramique blanc-crème : Krang-si. Musée Guimet.
b) Porcelaine aux cinq-couleurs : Krang-si.
c) Koann-yn, céramique blanc-crème : Krang-si. Musée Guimet 232
Pl. 62. Bas-reliefs 17e s. ; tra du Yu-ts'iuann, près de Péking . . 232
Pl. 63. *a*) Temple de bronze près Yun-nann-fou, 17e s.
b) Koann-ti, dieu de la guerre. Temple officiel à Yun-nann-fou, 17e s. 233

c) Ta-mo du Ling yènn se à Teng-fong, 17e s. Chavannes N° 985.

d) Vase de bronze au Yong ro kong, Péking, fin 17e s. . 233

Pl. 64. *a*) Long ngenn tiènn ; tombeau de Traé tsong † 1643 ; Tchao ling, N. de Moukden. Chavannes N° 786.

b) Tra de marbre au Yu-ts'iuann près de Péking, 17e s. 233

Pl. 65. Vase à fond noir, décor prunier sauvage ; Krang-si. Coll. C. T. Loo. 240

Pl. 66. Plat aux Cinq-Couleurs, Krang-si ; bord bleu poudré d'or. 240

Pl. 67. *a*) Portrait daté 1817 par Kaé Tsri (Tsri-siang). Coll. M. Beauvais.

b) Portrait daté 1810 par Yu Tsi (Ts'ieou-che, 1743-1823). Chenn Tcheou Kouo Koang tsi. 241

Pl. 68. Batelière aux lotus, école de Kaé-Tsri, 18e s. Musée Guimet. 241

Pl. 69. Oiseaux et fleurs, par Chenn Tsiuann (Nann-p'inn), 18e s. Musée Guimet 256

Pl. 70. Koann-ynn porcelaine crème Yong-tcheng, 1721-1736. Musée du Louvre 256

Pl. 71. *a*) Temple du Tra ling ; tomb. de Yong-tcheng † 1736. Si ling par Fonsagrives.

b) Palais d'ivoire, haut. 0.75, offert par Tsiènn-long à Louis XV. Musée Guimet 257

Pl. 72. *a*) Vase Tsiènn-long. Musée Guimet.

b) Flammé Tsiènn-long rouge et bleu. Musée Guimet.

c) Pont du Chameau. Palais d'Eté, 18e s. 257

Pl. 73. Pagode de laque rouge sculptée, 18e s., provenant du Palais. Musée Guimet 264

Pl. 74. *a*) Portrait, vers 1860, par Wang Mong-tchrenn du Rou-nan. Coll. M. Beauvais.

b) Portrait vers 1840. Coll. Phil Berthelot 264

Pl. 75. *a*) Immortelles descendant du Ciel, par Wang Kouo-koang de Sou tcheou, 1903. Coll. de l'auteur 265

b) Au Ciel des Immortelles, par Tsinn Tse-lann de Fong-penn, 1917. Coll. de l'auteur 265
Pl. 76. *a*) Aigle, par Yang Yu-lann, daté 1862. Coll. de l'auteur.
b) Portrait de Tseng Kouo-ts'iuann, 1820-1890. Chavannes N° 932 265
Pl. 77. Statuettes d'argile de Tiènn-tsinn, fin 19e s. Coll. Phil. Berthelot 272
Pl. 78. *a*) Grès flammé de Canton, 1902. Coll. de l'auteur.
b) Poterie à couverte du Yunnan, 1906. 272
Pl. 79. Edifices sur le Wann-cheou chann, Palais d'Eté, vers 1870 273
Pl. 80. Lanterne en bois sculpté, fin 19e s. 273

II

GRAVURES DANS LE TEXTE

1 Monnaie attribuée à Fou-si (4477-4363 av. J.-C.). 32
2 « « à Chenn-nong (3217-3078 av. J.-C.). . . . 32
3 « « à Roang-ti (2697-2598 av. J.-C.). 33
4 « « à Tchroann-siu (Kao-yang : 2513-2436 av. J.-C). 33
5 « « à Choun (2225-2205 av. J.-C.) 33
6 « « à la dynastie Chang-Trang (1783-1753-1402 av. J.-C.). 34
7 *Tsiu*, hache attribuée aux Chang. 35
8 *Kouo*, lance « à fanon » des Chang. 36
9 *Tsio*, coupe des Chang 37
10 *You*, vase à anse des Chang 38
11 *Kou*, vase-cornet des Chang 39
12 Monnaies des Tcheou 42
13 Epée de bronze des Tcheou. 43
14 *Tsri*, haches en croissant des Tcheou 44
15 *Yue*, hache droite des Tcheou 44
16 *Kouo*, lance « à fanon » des Tcheou. 45
17 *Tsoun*, genre balustre des Tcheou 47
18 *Tsoun*, genre cornet à angles des Tcheou 48
19 *Tsoun*, genre jarre des Tcheou 49
20 *Tsio*, coupe à deux becs des Tcheou 50
21 Coupe ronde des Tcheou 50
22 *Tche*, vase couvert des Tcheou 51
23 *Ting* à trois pieds des Tcheou 51

24 *Ting* à quatre pieds des Tcheou 52
25 *Y*, aiguière des Tcheou 53
26 *Y*, légumier à deux anses des Tcheou 53
27 *Teou*, vase rond à pied des Tcheou 54
28 *Rouo*, bouilloire à bec des Tcheou 54
29 *Yénn* ou *Tseng*, étuve des Tcheou 55
30 *Tchong*, cloche des Tcheou 56
31 L'urne des Tcheou sortie de la Se (Dalle du Siao trang chann, 129 ap. J.-C.) 66
32 Char des musiciens royaux (Dalle du Siao trang chann, 129 ap. J.-C.) 67
33 Ambassade avec tribut (Dalle du Siao trang chann, 129 ap. J.-C.). 69
34 Travaux domestiques des Rann (Dalle du Wou léang tsre, 145-167 ap. J.-C.). 70
35 Archers Rann (Dalle du Wou léang tsre, 145-167 ap. J.-C.). . 71
36 Bataille (Dalle du Wou léang tsre, 145-167 ap. J.-C.). . . . 73
37 Audience royale (Dalle du Wou léang tsre, 145-167 ap. J.-C.). 74
38 Magicien combattant (Dalle du Wou léang tsre (145-167 ap. J.-C.). 75
39 Dessin sur cuve de bronze. Daté 101 ap. J.-C. 76
40 Dessin sur cuve de bronze Rann. 206 av. J.-C.-220 ap. J.-C. . 77
41 Dessin sur brique Rann 78
42 Deux statues Rann, 1er siècle ap. J.-C. à Tsiu-feou 81
43 Lampe en forme de bélier. Daté 49 av. J.-C. 83
44 *Tchong* en bronze daté de 35 ap. J.-C. 86
45 *Tchong* en bronze daté de 126 ap. J.-C. 87
46 *Rou* carré en bronze Rann. 88
47 *Si* de bronze daté de 135 ap. J.-C. 88
48 *Siuann* de bronze daté de 65 av. J.-C. 89
49 *Ting* daté de 6 av. J.-C. 90
50 *Ting* du 2e siècle av. J.-C. 91
51 *Tsoun* des Rann 92

52 *Tsiao teou*, poêle daté ou 65 av. J.-C. ou 291 ap. J.-C. . . . 93
53 *Léang*, mesure des Rann 94
54 *Teng*, lampe datée 13 av. J.-C. 96
55 *Nou tsi*, détente d'arbalète datée 161 ap. J.-C. 97
56 *Kouo*, lance « à fanon » des Rann 98
57 Monnaie du 2e s. av. J.-C. 99
58 *Ma pi*, « valeur-cheval » des Rann 100
59 Miroir de bronze époque Rann. 206 av. J.-C.—220 ap. J.-C. . 101
60 Palais Rann (Dalle du Wou léang tsre, 145-167 ap. J.-C.) . . 106
61 Cuisine et cuisinières Rann (Dalle du Wou léang tsre, 145-167 ap. J.-C.) 107
62 Krong tse (Confucius) et Yènn Roé. Dessin attribué à Kou Kraé-tche, 5e s. 117
63 Stèle datée de 554 ap. J.-C. à Y-tou siènn. 120
64 Monnaie des Tsinn, datée de 376-391 132
65 Miroir de bronze des Wé, 4e au 6e s. ap. J.-C. 133
66 Krong tse. Dessin de Wou Tao-tse, 8e s. Gravé sur pierre au 12e s., à Tsiu-feou. 140
67 Stèle sculptée datée de 713 à Tsre-yang du Tsi-ning tao . . . 149
68 Stèle sculptée datée de 702. 150
69 Miroir de bronze attribué aux Trang. 157
70 Monnaie des Trang 158
71 Petit tra de bronze doré daté de 955 172
72 Miroir de bronze des Song. 182
73 Rhyton d'argent des Yuann daté de 1361 197

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 7

CHAP. I. — *La Préhistoire* (âge de la pierre polie). 15

CHAP. II. — *Le style Chang-Ynn-Tcheou (1766-1402-1122-256 av. J.-C.)* (l'âge du bronze). Le style. Problème des bronzes Chang-Ynn-Tcheou. 1° Monnaies antiques ; 2° Style Chang 1766-1402 ; 3° Style Ynn 1402-1123 av. J.-C. ; 4° Style Tcheou 1123-255 21

CHAP. III. — *Le style Rann* (Tsrinn, 222-206 av. J.-C. — Rann ant. 206 av. J.-C. à 9 ap. J.-C. — Sinn 9 à 25 ap. J.-C. — Rann ult. 25 à 220 ap. J.-C.). (La fin de l'âge du bronze. Début de l'âge du fer). Le style et l'époque. 1° Dessin et peinture. 2° Sculpture. 3° Arts décoratifs. 4° Architecture. 59

CHAP. IV. — *Le style Tsinn et Wé* (du 3e au 7e siècle après J.-C.). Le style et l'époque. 1° Dessin et peinture. 2° Sculpture. 3° Architecture. 4° Arts décoratifs 113

CHAP. V. — *Le style Trang* (du 7e au 10e siècle après J.-C.). Le style et l'époque. 1° Peinture et dessin. 2° Sculpture. 3° Architecture. 4° Arts décoratifs . . 135

CHAP. VI. — *Le style Song* (960-1277 après J.-C.). Le style et l'époque. 1° Peinture et dessin. 2° Sculpture. 3° Architecture. 4° Arts décoratifs 161

CHAP. VII. — *Le style Yuann* (1277-1368 après J.-C.). Le style et l'époque. 1° Peinture. 2° Sculpture. 3° Architecture. 4° Arts décoratifs 185

CHAP. VIII. — *Le style Ming* (1368-1644) ap. J.-C.). Le style et l'époque. 1° Peinture. 2° Sculpture. 3° Architecture. 4° Arts décoratifs 199

CHAP. IX. — *Le style Krang-si* (dynastie Tsring : période Krang-si 1644-1723). Le style et l'époque. 1° Peinture. 2° Sculpture. 3° Architecture. 4° Arts décoratifs 223

CHAP. X. — *Le style du 18e siècle* (périodes Yong-tcheng et Tsiènn-long 1723-1736-1796 après J.-C.). Le style et l'époque. 1° Peinture. 2° Sculpture. 3° Architecture. 4° Arts décoratifs. 241

CHAP. XI. — *Le style du 19e siècle* (périodes Tsia-tsring ; Tao-koang 1796-1821-1851 ; Siènn-fong 1851-1862 ; Trong-tche 1862-1895 ; Koang-siu 1875-1908 ; Siuann-trong 1908-1912 ; la République 1912). Le style et l'époque. 1° Peinture. 2° Sculpture. 3° Architecture. 4° Arts décoratifs 259

BIBLIOGRAPHIE. I. — Ouvrages en langues occidentales. 281

— II. — Ouvrages en chinois 283

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — 5-12-27